ALFREDO LLANOS

APROXIMACION A LA ESTETICA DE HEGEL

EDITORIAL LEVIATAN

ALFREDO LLANOS

APROXIMACION A LA ESTETICA DE HEGEL

EDITORIAL LEVIATÁN
BUENOS AIRES

PROBLEMAS DE NUESTRO TIEMPO

I.S.B.N.: 950-516-486-6

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723. Copyright ©
by EDITORIAL LEVIATÁN
Maza 177 - BUENOS AIRES
IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINE

INDICE GENERAL

Prólogo 11

CAPITULO I
(Según el volumen 1 de la traducción castellana de la Estética)

Introducción 19
El tratamiento científico de lo bello y del arte 26
El concepto de lo bello artístico 29
La obra de arte producida para el sentido del hombre. 32
El fin del arte 36
La filosofía kantiana 37
Schiller, Winckelmann y Schelling. 40
La ironía 42
División de la Estética 44

CAPITULO II
(Según el volumen 2 de la traducción castellana de la Estética)

El sentido filosófico de la Estética. 47

La idea de lo bello artístico o lo ideal 53
El concepto de lo bello en general 54
La existencia de la idea 57
La idea de lo bello.....57
Insuficiencia de lo bello natural.....62
El carácter.....65
La determinación externa de lo ideal.....69
La exterioridad abstracta.....72
La obra de arte ideal y el público 72

CAPITULO III
(Según el volumen 3 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte simbólico.....77
El símbolo en general 85
El símbolo como signo 86
Acuerdo parcial entre figura y significado.....86
El desacuerdo parcial entre forma y significado.....87
El arte egipcio y la representación de los muertos.....88

CAPITULO IV
(Según el volumen 4 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte clásico.....93
Lo clásico en general.....100
El arte griego como expresión de lo ideal clásico.....104
La disolución de la forma del arte clásico 106

CAPITULO V
(Según el volumen 5 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte romántico 111
Lo romántico y la infinitud.....118
La esfera religiosa del arte romántico 123
La caballería 126
La tarea del mundo romántico 127
La disolución de la forma del arte romántico 129

CAPITULO VI
(Según los volúmenes 6, 7 y 8 de la traducción castellana de la Estética)

El sistema de las artes particulares.....133
La arquitectura.....138
La escultura.....143
La pintura y la música.....149
La poesía.....161

Bibliografía.....177

PROLOGO

Dentro de la ingente producción hegeliana, las *Lecciones sobre la Estética*, que el pensador no pudo publicar durante su vida, ocupan un lugar de importancia excepcional por el riguroso enfoque filosófico que la disciplina adquiere por primera vez y la riqueza de su contenido. No se trata, pues, de una historia del arte expuesta con criterio didáctico y gran despliegue de información erudita, aunque ésta no falta. Es mucho más que eso: según el propio autor es "Filosofía del arte", o mejor, "Filosofía de las bellas artes". Mas Hegel supera sus propios límites. Lo que ofrece es una profunda visión de una actividad que ha enaltecido a la disciplina, ya que el arte, en la concepción hegeliana, resulta una sublimación del trabajo, representa el esfuerzo logrado por hacer surgir el espíritu a partir de la animalidad primitiva, que lucha por desprenderse de lo natural y del instinto. Estas *Lecciones* representaron para Hegel una tarea permanente, en especial desde 1817 y 1818 en Heidelberg y luego en Berlín, donde las repite, siempre modificadas, en 1820-21, 1823, 1828 y 1828-29, es decir, hasta poco antes de su muerte acaecida en 1831.

Por otra parte, esta era la manera de trabajar de Hegel: fijar un tema e insistir sobre él para profundizarlo en todos sus aspectos, lo que incluía, claro está, el engarce con sus trabajos anteriores y una acentuada aplicación del método, lo cual puede apreciarse en la *Estética*, donde este hecho se advierte con la máxima precisión.

Se ha objetado que estos cursos, tal como se presentan hoy al público —tres volúmenes de unas quinientas páginas cada uno en la edición alemana de 1842— no es una obra preparada por el autor para la imprenta; que Hegel dejó sólo las anotaciones que utilizaba en sus clases y otros esbozos preparados para insertarlos en la obra, aparte de los apuntes que sus alumnos tomaban de las explicaciones orales del filósofo. Todo esto es verdad, aunque no fue obstáculo para que Hotho, discípulo y secretario de Hegel, se empeñara en reunir con escrupulosa prolijidad e inteligencia todo el material empleado en clase y otorgarle la forma que tiene hoy como libro, en el que puede advertirse una sólida coherencia respecto al estilo y el vocabulario, como tam-

bién en cuanto se refiere al contenido el que admite sin desmedro el cotejo con los trabajos publicados y corregidos por el propio Hegel. Una autoridad de la época, Kuno Fischer, brillante historiador de la filosofía, encomió la labor de Hotho y destacó en este caso su probidad intelectual. Más tarde, hacia el final del siglo, un distinguido representante de la crítica literaria española, Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, le dedica a la *Estética* los elogios más cálidos y cree que debe figurar como el libro más valioso y profundo que se haya ocupado de esta ciencia.

Recordemos que la originalidad de Hegel se muestra ante todo en el tratamiento del arte y la certeza metodológica con que ubica y ordena los problemas de la creación artística que arrancan de los primeros atisbos que le ofrecen las investigaciones y los materiales de su época. Su división del arte en simbólico, clásico y romántico —subsumiendo en éste al Renacimiento con los matices indispensables— proporciona un amplio campo de estudio mediante el cual logra iluminar una zona oscura con su penetrante instrumental dialéctico. Descubre así la unidad subyacente en los productos todavía artesanales en los que el espíritu, lenta y firmemente, se abre camino para emerger de lo sensible como consecuencia de la trayectoria que este ser, mitad irracional mitad hombre recorre hasta alcanzar su completa humanización. El arte es, entonces, una de las formas del espíritu absoluto, es decir, del espíritu que ha recorrido la íntegra esfera de su experiencia y agota las figuras en las que se expresa su contenido artístico, que sigue las líneas generales de la *Fenomenología*. Más allá de este límite parece imposible trazar metas. El arte, representación sensible de la idea, cae en el ámbito de la religión, segunda parte de lo absoluto, lugar de tránsito, que permite al hombre como ser pensante dar un paso más hacia la universalidad del pensamiento. La religión, que en Hegel tiene una ascendencia griega o pagana es una escala en el camino hacia la filosofía, pero no resuelve la última contradicción del arte, la presencia del elemento contingente. "Hegel —según Kojève, *La idea de la muerte*— repite en varias oportunidades que todo lo que dice la teología cristiana es absolutamente verdadero, a condición de no ser aplicado a un Dios trascendente imaginario, sino al hombre real que vive en el mundo. El teólogo hace antropología sin advertirlo. Hegel no hace sino tomar verdadera conciencia de! saber llamado teológico, explicando que su objeto

real no es Dios, sino el hombre histórico". Esta contradicción queda eliminada en el saber absoluto, la filosofía, o mejor, la autoconciencia humana que ha recorrido todos los caminos del conocimiento y obtiene su forma más completa en la idea, como síntesis del ser y la esencia, o sea la unidad de lo racional y lo real. En este punto se congela lo acaecido como pasado, como espíritu objetivo, según el sistema, o sea el cadáver que detrás deja la vida, pero de acuerdo con el método insurge la verdadera historia que no es producto del acaso, sino del esfuerzo autoconsciente del hombre que domina el saber absoluto.

No es nuestro propósito salirnos de la exposición que nos proponemos. La *Estética* en cierto sentido no es una creación de Hegel, si bien ésta encontró en el pensador alemán a su más genial intérprete. Desde Homero puede hablarse, dentro de la cultura de Occidente, de ideas estéticas, las que asumen poco a poco contornos más definidos en la tragedia, en los sofistas y por fin en la filosofía del siglo cuarto ateniense con Platón y Aristóteles. No obstante, la palabra para designar esta disciplina no aparece hasta mediados del siglo XVIII, cuando Baumgarten, seguidor de Wolff, publicó su *Estética* entre 1750 y 1759 y se ocupó de los problemas del gusto que incluía entonces la consideración de los sentimientos y la belleza. Baumgarten extrajo este vocablo del griego *aísthesis*, que significa sensación o sensibilidad. La palabra no logró aceptación inmediata, pues al publicar Kant la tercera crítica, donde formula su doctrina sobre el tema, entre 1789 y 1793, la llamó *Crítica del juicio*, con lo que seguía la tradición anterior, que no hablaba de estética al referirse a la belleza sino del gusto, o sea la facultad de juzgar el arte sin normas, a través de la sensación y la experiencia. Por otra parte, Kant había empleado la palabra citada en la *Crítica de la razón pura*, en donde llama *Estética trascendental* al estudio de las formas *a priori* de la sensibilidad (el espacio y el tiempo). Así pues, Hegel habría sido de los primeros en aprovechar el descubrimiento de Baumgarten y lo hace con toda conciencia, como también resulta evidente por la Introducción de sus *Lecciones*, que domina a la perfección la problemática de esta disciplina, la cual aparte de la tradición inglesa y francesa, tenía en Alemania dos eminentes cultores, Kant en primer término, y Schiller en particular por sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

Aclaramos que Hegel no dedicó sus lecciones a la historia del arte, lo que no quiere significar que su obra no esté inmersa en

la historia, sino que su intento fue enfocarla como ciencia, o filosóficamente según su concepto, para cuyo fin debió consultar el material de que se disponía en su época y las publicaciones antiguas y modernas que le eran accesibles en diversos idiomas. Asiduo concurrente a los museos, exposiciones, teatros y conciertos Hegel había afinado su gusto en la observación frecuente de las obras que desfilan por sus *Lecciones*. Además le interesaba la crítica de su tiempo que seguía a través de las revistas y los periódicos y no desdeñaba las opiniones ajenas si las encontraba adecuadas y razonables. Se le ha acusado de fundar su *Estética* sobre una concepción metafísica, punto de vista que aún hoy sostiene E. H. Gombrich en su ensayo *In search of Cultural History*, Oxford, 1978, cuando en realidad destruyó con su método las doctrinas que habían erigido sus conspicuos antecesores, como Kant, o su contemporáneo más joven, Schelling, e impugnó también las ideas de Platón. Sin duda el error proviene de no apreciar en su verdadera dimensión la estructura dialéctica en que se apoya el enfoque de la *Estética*. Tal vez en ninguna otra obra hegeliana esta tendencia metodológica sea más libre y más rigurosa, ya que une en una tupida red el conjunto de las divisiones generales —el arte simbólico, el clásico y el romántico—, las que no aparecen por azar ni desligadas entre sí; por el contrario, muestran todas un ceñido y gradual desarrollo. Si se presenta un salto brusco, como es el tránsito de un estadio a otro, hay que advertir que Hegel aplica la primera ley de la dialéctica, el paso de la cantidad a la cualidad que presenta siempre un punto culminante que desata el proceso y lo conecta con una nueva forma que ya estaba latente en la anterior. Lo mismo ocurre al tratar las artes particulares —la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía— en donde se acentúa el ritmo dinámico del método y el material histórico se acumula y adquiere por momentos una vivacidad deslumbrante. Hay momentos de verdadera inspiración en el complejo movimiento de los elementos que constituyen este vasto cuadro en el cual el arte en general aparece como protagonista de la vida histórica, una vida que no transcurre más allá del círculo de su propia humanidad, sino que se despliega ante nuestra vista y refleja el paso del tiempo así como la decadencia de las viejas formas y la creación de otras nuevas, las que repiten en distinto plano la incesante renovación de una realidad que siempre está en vibración. Ningún idealista ha considerado jamás tan concretamente las múltiples relaciones de

la sociedad y su constante cambio ni ha puesto tanto empeño en descubrir la íntima trama que se oculta tras la actividad artística, cuyas creaciones representan la suma del trabajo humano en sus distintas fases. Si existe algo fuera de este horizonte humanizado Hegel no se detiene en él; sólo proyecta la sombra del espíritu surgido de lo sensible, que según sus propias palabras, ha recibido la orden de avanzar y avanza inexorablemente, para producir nuevos valores y elevar la existencia humana.

Las *Lecciones sobre la Estética* son el resultado de una larga meditación aplicada al proceso histórico de toda la acción del hombre. Su originalidad, insistimos, reside en el examen filosófico a que lo somete el autor y a las exigencias de su método. Desde luego Hegel ha sufrido el influjo de la intensa presión del pensamiento de la época, representado por un conjunto de figuras que raras veces aparecen en tal número en un país, desmembrado y pobre, pero rico en posibilidades culturales soterradas en un medio preparado por la historia para dar sus frutos, justo cuando el mundo moderno tenía que adaptarse a las condiciones creadas por la revolución industrial y el triunfo de la revolución burguesa en Francia. Alemania se mantiene ajena, en parte, a estos acontecimientos, pero sus hombres más sagaces intuyen lo que sucede a su alrededor y la necesidad de sumarse a este esfuerzo que tendía a modificar el orden existente. Entre estos adelantados del porvenir, que significan algo así como el ave de tormenta que anuncia la continuidad de la transformación en todos los órdenes del pensar, Hegel aparece como el punto en que se condensan las aspiraciones de los nuevos tiempos. Su visión de la vida se aprecia sin dificultad en la *Estética*, que supera a cada paso sus propios postulados y conmueve todos los pilares de la cultura de Occidente. Una hazaña insólita, realizada a pocos años de la aparición de la *Crítica del juicio*, donde se creía que el tema de lo bello había adquirido su forma definitiva. Hegel no desconoce los méritos de su antecesor; se da cuenta sin embargo de que la teoría de éste carece de base histórica que la sustente, y que toda su construcción depende de ciertos principios metafísicos que en algunos momentos desdeñó y con razón. De las inconsecuencias de Kant aprendió Hegel más de lo que aceptan los críticos. Y así puede extenderse el concepto a otros distinguidos hombres de su tiempo. Todos dejaron su impronta en el autor de las *Lecciones*, si bien es verdad que apenas incor-

porados a su obra ya resultan desconocidos; tal es la fuerza con que el genio recibe los aportes del medio y los asimila rápidamente. Se pueden citar en este respecto al historiador del arte Winckelmann, al filósofo Schelling, al poco conocido Forster, que escribió sobre el gótico y le proveyó un extraordinario material descriptivo que Hegel adaptó brillantemente a sus necesidades filosóficas, y a otros tantos publicistas y críticos contemporáneos cuya información le fue valiosa y le sirvió para componer un curso que hoy parecería ser el camino insoslayable por el cual tendría que transitar todo aspirante a humanista que quiera entender los fundamentos de la cultura moderna según la expone este pensador tan sumergido en la historia y la dialéctica.

Quizá convenga aquí informar al lector sobre las versiones de esta obra. Ya dijimos que existen dos ediciones alemanas, de las cuales la segunda es la que sigue vigente en esa lengua. En Francia Ch. Bénard empezó a traducirla en 1844 y la completó, o poco más o menos, luego de unos ocho años de trabajo, en cinco tomos. Esta traducción fue reducida a dos volúmenes por el mismo Bénard, mucho tiempo después, con los cortes del caso, y en 1908 se la vertió al castellano como la *Estética* de Hegel. En 1954 se la reeditó en Buenos Aires sin modificación ni advertencia alguna. Por separado se han publicado en castellano diversos títulos con el nombre de Hegel que aluden a la *Estética*. La mayoría de ellos reproducen en parte la traducción ya condensada por Bénard, redactada "para los franceses", según el traductor. Por supuesto hay versiones en otros idiomas: inglés, italiano, checo, ruso, rumano, portugués, japonés, y también una edición reciente en francés que reproduce la primera edición alemana de Hotho.

En esta exposición evocaremos de manera pormenorizada el desarrollo de estas *Lecciones* desde su Introducción, La idea de lo bello artístico o lo ideal, las formas del arte simbólico, clásico y romántico, y luego el sistema de las artes particulares, que comprende, según vimos, la arquitectura y la escultura y las artes propiamente románticas: la pintura, la música y la poesía. Estos no son más que los enunciados principales del curso de Hegel, pues cada parte está enriquecida por un intenso estudio del arte, el estilo y las obras representativas de cada época, todo ordenado en un proceso que describe su culminación, su grandeza y su decadencia. Es necesario internarse en estos ocho volúmenes y acompañar a Hegel en su paso infatigable a través del

tiempo. El riesgo es hermoso sin duda y compensa el esfuerzo invertido en proseguir tras la huella de la verdad y la vida.

Aquí trataremos de seguir al maestro repitiendo su propio lenguaje en forma aligerada, convencidos de que sólo Hegel explica a Hegel; es una introducción entresacada de su densa obra, una manera de abrir el camino para conquistar una fortaleza que parece inexpugnable. Si el filósofo sostiene que el arte es cosa del pasado no hay que creer, como suponen comentaristas apresurados, sin excluir a Croce, que ello involucra los funerales del arte. Significa sí que otras formas estéticas han de surgir para convertir a nuestra sociedad en una obra supraartística en que los seres humanos serán como los dioses, según los concibieron los griegos. No se trata de volver a Grecia ni de ajustarse estrictamente a Hegel, sino de retomar algunas de sus geniales intuiciones para completar una tarea que quedó trunca con el advenimiento del romanticismo cristiano. Es posible llegar a la la educación por el arte, pero no como quiere Herbert Read, a través de Platón. Resultará más fácil la tarea si regresamos al creador de la *Estética*, la que hasta ahora ha sido quizás más citada que estudiada. Advertimos que esta aproximación a la *Estética* puede ayudar al lector a comprender al filósofo, pero no lo exime de la lectura de la obra total: en ella aparecen siempre reflexiones y detalles que deslumbran.

CAPITULO I
(Según el volumen 1 de la traducción castellana de la Estética)

INTRODUCCION

Repetimos que la *Estética* no es una historia del arte, como en su tiempo la realizaron Winckelmann, Hirt, Schelling y otros. Hegel no encara el arte como una actividad aislada del hombre sino como un proceso que se integra con todo su quehacer y tiene su remate en la historia de la filosofía en cuanto ésta es el camino hacia el saber absoluto, es decir, el descubrimiento de la autoconciencia, atalaya desde la cual el hombre no sólo domina el conocimiento a través de la experiencia vivida; también descubre las dimensiones del espíritu que puede proyectar su potente luz hacia nuevos horizontes.

La *Estética*, disciplina con una larga historia, pero con nombre impreciso todavía en la época de Hegel, intenta asumir en él la categoría de ciencia filosófica, y este es el motivo que la convierte en un instrumento indispensable para ingresar en el mundo del arte y la belleza, actividad humana por excelencia, que se remonta a los orígenes de la especie. Más allá de los tratadistas ingleses, que no pueden salir de sus concepciones empíricas, y aun dejando atrás a Kant, quien a pesar de su enorme esfuerzo se encierra en el idealismo subjetivo, nuestro autor ensancha la línea de embestida. Se asoma así al escenario de la historia para descubrir y ensamblar los elementos dispersos que constituyen la teoría, la práctica y el sentido del arte y la belleza, según el testimonio que el hombre deja a su paso y la interpretación que su obra merece a través de las etapas que ha debido recorrer. Si no se conociera de Hegel nada más que estas *Lecciones sobre la Estética* podría decirse que ellas resumen toda una concepción del mundo. Aun advirtiendo la existencia de otros libros muy importantes del autor no cabe duda de que este curso es uno de

los caminos, poco transitados por cierto, para llegar al corazón de su filosofía. Su concepto de la Estética supera con amplitud el ámbito de esta disciplina para abarcar todo el desarrollo de la cultura humana desde los egipcios y los indios hasta su propio tiempo, subrayando en cada etapa los profundos cambios sufridos por la existencia del hombre —su visión de la vida, sus creencias, sus ilusiones, sus fracasos— y el elaborado sentido histórico que revela el magnífico despliegue de los episodios mediante los cuales Hegel relaciona los hilos dispersos de esta apasionante peripecia del espíritu que parece arrancada de la tragedia griega.

Aquí intentaremos exponer con el mayor orden la estructura de estas *Lecciones* en sus líneas esenciales a fin de dar al lector, sin salirnos del texto hegeliano, una idea general del contenido y su alcance. Siempre queda, desde luego, la tarea de profundizar la obra, problema que no descuidaremos, pero tenemos que advertir que en este respecto el enfrentarse directamente con el filósofo requiere un proceso de lenta maduración.

Ya al comenzar su Introducción el autor expresa sus dudas sobre el uso de la palabra Estética para designar el estudio de lo bello o del arte bello, pues tal vocablo indica entonces más bien la ciencia de la sensación y del sentimiento, que en Alemania tuvo su origen en la escuela de Wolff, y debido a su superficialidad resultaba necesario cambiarlo por otro más ajustado. Pero dado que se halla incorporado al lenguaje común, Hegel consiente en conservarlo, con la salvedad de que la expresión adecuada para "nuestra ciencia" es Filosofía del arte y con mayor precisión Filosofía de las bellas artes.

El filósofo establece en seguida una diferencia tajante entre la esfera de lo bello natural y lo bello artístico. La belleza artística ha nacido del espíritu y es reflejada por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la de la naturaleza. Considerada, pues, en su aspecto formal cualquier ocurrencia que entre en la mente del hombre supera a todo producto de la naturaleza porque en tal suceso se halla siempre presente la espiritualidad y la libertad.

La superioridad del espíritu y su belleza artística frente a la naturaleza no es, sin embargo, algo relativo, sino que el espíritu es ciertamente lo verdadero que en sí todo lo abarca, de manera que lo bello es en verdad bello en cuanto participa de esta

superioridad y es generado por ella. En este sentido lo bello natural se presenta sólo como un reflejo de la belleza, que pertenece al espíritu como un modo imperfecto, que según su sustancia está contenida en el espíritu mismo. Por otra parte, comprobamos —insiste Hegel— que una limitación del arte bello resulta clara para nosotros, pues no obstante cuanto se diga sobre las bellezas naturales a nadie se le ha ocurrido aún destacar el punto de vista de la belleza de los objetos naturales. Es cierto que a partir de la utilidad se ha compilado una ciencia de los objetos naturales empleados contra las enfermedades, una materia médica, por ejemplo, una descripción de los minerales, productos químicos, plantas y animales que sirven para curar; sin embargo, desde el aspecto de la belleza los reinos naturales no se han clasificado ni evaluado. Sentimos que en la belleza natural estamos demasiado en lo determinado, sin criterio, y en consecuencia, tal clasificación nos ofrecería escaso interés para emprenderla.

Estas observaciones preliminares —dice el autor— con respecto a la belleza en la naturaleza y el arte, sobre la relación de ambos y la exclusión de la primera del ámbito de nuestro objeto verdadero debe alejar la idea de que la limitación de nuestra ciencia sea resultado del capricho y la arbitrariedad. La prueba de esta relación debe aparecer aún aquí, y su examen penetra dentro de nuestra ciencia misma y por tanto tiene que ser discutido sólo más tarde.

Si ahora nos circunscribimos por el momento a lo bello del arte, ya en este primer paso nos enfrentamos con nuevas dificultades. Lo primero que podemos hallar es la duda de si el arte bello también se muestra digno de un tratamiento científico, es decir, si las bellas artes no son más que un juego, un pasatiempo o una escuela de moralidad. Según estos puntos de vista se han atribuido al arte fines serios y muchas veces se lo ha recomendado como mediador entre la razón y la sensibilidad, entre la inclinación y el deber como factor reconciliante de estos elementos conflictivos en su áspera lucha y oposición. Pero de tales fines serios del arte no se obtiene nada para la razón y el deber a través de este intento de mediación, porque por su propia índole tanto la una como el otro no admiten mezcla alguna ni se prestan a una transacción similar. Además, puede argüirse que el arte no se ha tornado por eso más digno de una discusión científica, pues en vez de ser

un fin en sí mismo puede revelarse sólo como un medio. Lo que en síntesis concierne a la forma de este medio parece mantener un aspecto nocivo, porque cuando el arte se somete a fines más serios y produce efectos más profundos, el medio que utiliza es la ilusión. Pero se reconocerá que una finalidad en sí misma verdadera no puede ser realizada por la ilusión. Por tanto el medio ha de corresponder a la dignidad del fin y no a la apariencia y la ilusión, sino que sólo lo verdadero posibilita crear lo verdadero.

De acuerdo con estos razonamientos hegelianos parece que el arte bello no mereciera ninguna consideración científica, porque sería sólo un juego placentero, y aún si persigue fines más serios contradiría la índole de éstos; pero en general es a la vez un servidor de ese juego y de esos fines como de esta seriedad y puede valerse, como elemento de su existencia y medios para sus fines, sólo de la ilusión y de la apariencia.

En segundo lugar, si bien el arte bello se presta a las reflexiones filosóficas no es todavía un tema para la consideración científica. Así pues, la belleza artística se presenta al sentido, al sentimiento, a la intuición, a la imaginación; tiene otro ámbito que difiere del pensamiento y la aprehensión de su actividad y sus creaciones exigen otro órgano distinto del pensamiento científico. Por otra parte, es la libertad de la creación y las configuraciones lo que gozamos en la belleza artística. Tanto en la producción como en la percepción de las obras de arte parece como si escapáramos a las trabas de la regla y de lo regulado; en lugar del rigor de la legalidad buscamos la calma y la fuerza vital. Por fin, la fuente de la obra de arte es la libre actividad de la imaginación, que en sus proyecciones mismas es más libre que la naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición el reino total de las configuraciones naturales, sino que la imaginación creadora puede presentársenos inagotablemente en producciones propias.

Por el contrario, la ciencia tiene que ver, según su forma, por un lado con el pensar que abstrae los detalles de la masa de singularidades, de modo que la imaginación, el órgano de la actividad artística y de su goce, permanece excluido de la ciencia. Por otra parte, si el arte vivifica y anima la oscura y árida sequedad del concepto, reconcilia su abstracción y su conflicto con la realidad, integra el concepto en la realidad, sólo entonces un espíritu pensante eliminará de nuevo este me-

dio de integración, lo aniquilará y hará regresar otra vez el concepto a su simplicidad carente de realidad y a su espectral abstracción. Además, según su contenido, la ciencia se ocupa de lo necesario. Si la Estética deja a un lado lo bello natural, nos alejaríamos mucho más de lo necesario. Por tanto, el término naturaleza nos da la representación de la necesidad y la *legalidad*, de un comportamiento que nos concede también la esperanza de estar más cerca de la consideración científica y de poder ofrecerse a ella. Pero en el espíritu en general, sobre todo en la imaginación, parece que comparado con la naturaleza fuera peculiar lo arbitrario y la carencia de ley.

Por todos estos aspectos habría que suponer que las bellas artes, tanto en su origen como por su efecto y su ámbito, en vez de mostrarse adecuadas al esfuerzo científico se comprueba más bien que contrarrestan la seguridad del pensameinto y no se adaptan a la discusión científica.

En lo que se refiere a la dignidad del arte, la que ha de considerarse científicamente, el caso es que el arte puede también utilizarse como un juego fugaz que sirve como placer y distracción. De este modo el arte no es independiente ni libre sino auxiliar. Pero lo que nosotros queremos examinar es el arte libre, en efecto, tanto en sus fines como en sus medios. Que el arte en general pueda servir también a otros propósitos es una relación que tiene en común con el resto del pensamiento.

Ahora bien, en esta libertad sólo el arte bello es arte verdadero y cumple su tarea suprema cuando se coloca en la misma esfera común con la religión y la filosofía. En las obras de arte los grandes pueblos han depositado sus intuiciones internas más ricas de contenido y sus representaciones, y para la comprensión de la sabiduría y de la religión el arte bello constituye a menudo la clave y en muchos pueblos la única. El arte tiene en común con la filosofía y la religión este destino, pero en la forma especial en que él manifiesta sensiblemente lo supremo y lo torna más cercano al modo de aparición de la naturaleza, los sentidos y el sentimiento.

Pero la religión a que se refiere Hegel no es el velo de Maya que oculta la realidad, ni es tampoco el arte de la "pulchritudo corporis" como "pulchritudo maledicta" que utiliza la escolástica para denigrar lo bello sensible. No, la religión, en los griegos sobre todo —la alusión es transparente en Hegel— es la exaltación de la belleza que alienta en lo sensible, y el

arte, como forma superior, una *teckne* de la vida que conduce al saber como filo-sofía, o amor al saber, que es tambiń un hacer, en todos los órdenes de la actividad humana. El *arte bello* es así *la clave* que nos eleva a la comprensión del espíritu de los pueblos. ¿Por qué Hegel subsume después el arte en la religión, cuando aquí parece invertir su concepción del espíritu absoluto que sólo adquiere altura y solvencia al dejar atrás la religión, y se apoya en los pilares del arte y la filosofía como auténticas expresiones de las formas más eminentes del trabajo humano? ¿Fue un ardid del pensador o una manera de confundir a sus adversarios? Todas sus expresiones, que se refieren a Dios o a lo divino son siempre ambiguas, y parecen coincidir con el testimonio que sobre este punto dejó uno de sus célebres discípulos, el poeta Heinrich Heine.

En lo que concierne a la indignidad del sistema artístico en general comienza —según Hegel— con la apariencia, o las ilusiones. Esta objeción tendría su justificativo si la apariencia debiera ser reconocida como lo que debe ser. Así pues, no la apariencia en suma, sino el modo particular y la manera de la apariencia, en la que el arte da realidad a lo que es en sí mismo verdadero puede devenir objeto de reproche. Si en este respecto la apariencia debe ser determinada como ilusión, en la que el arte crea su concepción de la existencia, este reproche contiene en primer término su sentido si se lo compara con el mundo externo de las apariencias y su materialidad inmediata, tanto como en relación con nuestro mundo del sentimiento, que es el mundo internamente sensible; estamos habituados a dar a ambos mundos en nuestra vida empírica, en la vida de nuestra apariencia, el valor y el nombre de actualidad, realidad y verdad. Mas esta esfera total del mundo empírico interno y externo no es el mundo de la verdadera realidad, sino que debe más bien llamarse en el sentido más estricto que el arte, una simple apariencia y una ilusión más grave. La *realidad* sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez del sentimiento y de los objetos externos. Lo verdadero y real es sólo lo existente en sí y para sí. En el mundo común externo e interno surge también la esencialidad, pero en la forma de un caos de accidentes afectados por la inmediatez de lo sensible. El arte libera el verdadero contenido de los fenómenos y les concede una realidad más elevada, nacida del espíritu. Así, lejos de ser simple apariencia, una realidad más alta y una existencia más verdadera

deben ser atribuidas a los fenómenos del arte frente a la realidad cotidiana.

Tampoco las representaciones del arte pueden llamarse apariencias ilusorias en contraste con las representaciones de la historiografía. Esta no tiene existencia inmediata, sino la apariencia espiritual como elemento de sus narraciones y su contenido se halla cargado con la contingencia de la realidad habitual, mientras la obra de arte nos muestra las fuerzas eternas dominantes en la historia sin este accesorio de la presencia sensible y su inestable apariencia.

Si ahora el modo de aparecer de las figuras del arte es llamado una ilusión en comparación con el pensamiento filosófico, religioso y ético, entonces la forma de la apariencia, que adquiere contenido en la esfera del pensar es la verdadera realidad; sin embargo, en contraste con la apariencia de la existencia sensible inmediata y la de la historiografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de apuntar a través y más allá de sí misma y sugerir algo espiritual, que por su medio debe aparecer; entre tanto, la apariencia inmediata no se da a sí misma como ilusión, sino más bien como lo real y lo verdadero, mientras lo verdadero es contaminado y cubierto por lo sensible inmediato. La dura costra de la naturaleza y del mundo común tornan difícil para el espíritu introducirse en ellos hasta la idea, como lo hacen las obras de arte.

Sostiene el filósofo que la forma peculiar de la creación artística y sus obras no llena ya nuestras necesidades más elevadas; hemos ido más allá de poder honrar y venerar de manera permanente las obras de arte; la impresión que ellas producen es de tipo más reflexivo y lo que provocan en nosotros exige un criterio más alto y una conformación distinta. El pensamiento y la reflexión se han extendido sobre el arte bello.

Sea la que fuere la actitud que se puede asumir frente a este hecho, el caso es que el arte ya no proporciona aquella satisfacción de las necesidades espirituales, que otras épocas y pueblos buscaron y encontraron sólo en él; una satisfacción que, por lo menos, de parte de la religión estaba vinculada con el arte. Los hermosos días del arte griego así como la edad de oro del Medioevo se han esfumado, según Hegel. El desarrollo de la reflexión de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto en lo que respecta a la voluntad, como también al juicio, de puntos de vista generales fijos y de regular por ello lo par-

ticular, de modo que las formas universales, leyes, deberes, máximas valen como motivos determinantes y son reguladores. Pero para el interés artístico, así como para la producción del arte exigimos una condición vital en la que lo universal no *esté* presente como ley sino que *actúe* al unísono con el ánimo y el sentimiento, o que también en la imaginación lo universal y lo racional estén contenidos como conducidos a la unidad mediante una apariencia sensible, concreta. Por eso nuestro tiempo no es favorable al arte. La ciencia del arte es, por tanto, una exigencia mucho mayor que en la época en la cual el arte procuraba ya para sí una completa satisfacción. El arte nos invita a la reflexión, y no con el fin de recrear el arte sino para conocer científicamente lo que es el arte.

La obra de arte, en conclusión, en la cual el pensamiento se aliena, pertenece al dominio del pensar conceptual, y el espíritu en tanto él se somete a la consideración científica, satisface entonces la necesidad de su más auténtica naturaleza. Puesto que el pensamiento es su esencia y su concepto, el espíritu se sosiega sólo cuando ha penetrado también con el pensamiento todos los productos de su actividad y sólo así los ha hecho suyos. Pero el arte, lejos de ser, según veremos después, la forma más elevada del espíritu, encuentra su confirmación en la ciencia. Sin embaro, el arte no se sustrae a la consideración filosófica, pues como se ha indicado su tarea es llevar los más elevados intereses del espíritu a la conciencia. De esto se sigue que en el aspecto del contenido el arte bello no podría vagar sin rumbo en el ámbito desencadenado de la fantasía, puesto que estos intereses espirituales le fijan a su contenido puntos de apoyo determinados, por variadas que puedan ser sus formas y configuraciones. Así, ni el arte bello es indigno de consideración filosófica ni ésta es incapaz de conocer la esencia del arte bello.

El tratamiento científico de lo bello y del arte

Si nos preguntamos por el modo de la consideración científica del arte nos encontramos de nuevo con dos maneras opuestas. Por un lado, vemos que la ciencia del arte realiza un estudio externo alrededor de las verdaderas obras, ordenándo-

las según la historia del arte. Por otro lado, comprobamos que la ciencia del arte se abandona por sí al pensar sobre lo bello y produce sólo algo general, no concerniente a la obra de arte en su particularidad, es decir, una abstracta filosofía de lo bello.

En lo que respecta al primer modo de tratamiento, que tiene lo empírico como punto de partida, es la senda necesaria para quien piensa convertirse en un erudito en arte. Pero si este conocimiento debe ser aceptado como erudición tiene que ser de tipo variado y amplio. El primer requisito es el conocimiento del inmenso dominio de las obras de arte individuales, antiguas y modernas. Además, cada obra de arte corresponde a su tiempo, a su pueblo, a su ambiente, y depende de representaciones particulares y fines históricos, por lo que la doctrina del arte exige una vasta riqueza de conocimientos históricos, a la vez que muchos de carácter especial, dado que la naturaleza individual de la obra de arte está relacionada con lo singular y lo general y tiene necesidad de su conocimiento y explicación.

Dentro de estas consideraciones históricas se advierten en primer término los diversos puntos de vista que no podemos olvidar para extraer de ellos el juicio en el examen de la obra de arte. Estos puntos de vista, como en toda otra ciencia que tenga un comienzo empírico, forman los criterios y principios generales, y en generalizaciones todavía más amplias constituyen las teorías del arte.

Sin embargo, en síntesis, tales teorías se comportan de la misma manera que las restantes ciencias no filosóficas. El contenido que ellas someten a la reflexión deriva de nuestra representación en cuanto surge la necesidad de determinaciones más cercanas que también se hallan en nuestra representación y son extraídas de ella para ser fijadas en definiciones. Mas con esto nos encontramos en un terreno inseguro y expuesto a la discusión. Podría así parecer que lo bello es una representación simple, si bien pronto se advierte que en ella se dejan descubrir diversos aspectos, de los que se subrayan algunos, o bien si se admiten los mismos puntos de vista se debate la cuestión sobre qué aspecto debe considerarse como el esencial.

En definitiva, la primitiva manera de este teorizar como el de esas reglas prácticas ha sido ya erradicada, y el derecho

del genio, las obras mismas y sus efectos han prevalecido contra las pretensiones de tales legalismos y exceso de teorías. Sobre este fundamento de un arte espiritual verdadero, como su simpatía y penetración, ha surgido la receptabilidad y la libertad de gozar y reconocer las grandes obras de arte existentes desde hace mucho en el mundo moderno, el Medioevo o de los pueblos extraños de la antigüedad.

En consecuencia, cada teoría apuntada, tanto en sus principios como en su explicación, se ha tornado anticuada. Sólo la erudición de la historia del arte conserva su valor y debe conservarlo cuanto más esos progresos de la receptividad hayan ampliado los horizontes intelectuales en todos sus aspectos. Su tarea y vocación consiste en la valoración estética de las obras de arte individuales y en el conocimiento de las circunstancias históricas que las condicionan; sólo tal valoración realizada con sentido y espíritu, sostenida por el conocimiento histórico puede penetrar en la individualidad de una obra de arte.

En síntesis, este sería el primer modo de apreciar el arte, el que parte de lo particular y de lo existente.

Aquí es indispensable distinguir la manera opuesta de considerar el arte, esto es, la reflexión teorética que se empeña en conocer lo bello como tal en sí mismo y procurar profundizar su idea.

Se sabe que Platón empezó de este modo penetrante la búsqueda de la reflexión filosófica para que los objetos pudieran conocerse no en su particularidad sino en su universalidad, en su género, puesto que él sostenía que las acciones buenas individuales, las opiniones valederas, los hombres bellos o las obras de arte eran en verdad sólo el bien, lo bello, lo verdadero mismo. Si ahora lo bello debe ser conocido según su esencia y su concepto, esto puede lograrse mediante el concepto pensante a través del cual la naturaleza lógico metafísica de la idea en general así como la idea particular de lo bello entra en la conciencia reflexiva. Mas esta consideración de lo bello para sí en su idea puede ella misma, a su vez, convertirse en una metafísica abstracta, y aun si Platón es tomado como fundamento y guía, su abstracción para la idea lógica de lo bello no consigue ya convencernos. Debemos captar esta idea misma más profunda y concretamente, pues la ausencia de contenido, que es propia de la idea platónica, no satisface la necesidad filo-

sófica tan rica de nuestro espíritu actual. El caso es que en la filosofía del arte debemos partir de la idea de lo bello, pero no puede ser —insiste Hegel— que sólo nos atengamos a esas abstractas ideas platónicas, como el primer modo de comenzar a filosofar sobre lo bello.

El concepto filosófico de lo bello debe contener en sí mediados los extremos de lo empírico y lo ideal, en tanto reúne la universalidad metafísica con la determinación de la particularidad real. Sólo así el concepto filosófico es captado en y para sí en su verdad.

El concepto de lo bello artístico

Después de estas observaciones preliminares trataremos de acercarnos a nuestro objeto, la filosofía de lo bello artístico, y en tanto queremos abordarlo científicamente hemos de empezar por el concepto mismo. Sólo cuando quede determinado este concepto podremos establecer la división y con ella el plan del todo de nuestra ciencia. Por tanto una división, si no es emprendida de manera exterior, como acontece en la investigación no filosófica, debe encontrar su principio en el concepto mismo del objeto.

Comencemos, entonces, por el concepto de lo bello artístico mismo; él se convierte así en un supuesto; sin embargo, el método filosófico no admite las meras hipótesis, sino que lo que vale ha de probarlo, su verdad ha de ser demostrada, es decir, tiene que presentarse como necesaria.

En el objeto de cada ciencia dos cosas entran en consideración: primero, que tal objeto existe, y luego lo que es.

En cuanto al primer punto pocas dificultades se presentan en las ciencias positivas. La física y la astronomía no prueban los fenómenos y objetos de que se ocupan, los muestran simplemente. Sin embargo, dentro de las disciplinas no filosóficas pueden presentarse dudas sobre el ser de los objetos: en psicología, el alma, el espíritu; en teología, la existencia de Dios. Se trata en todo caso de objetos presentes en el espíritu, y lo que está en el espíritu se ha producido por su actividad. Pero aquí surgen nuevas dudas: si los seres humanos han creado o no esta representación interna o intuición por sí mismos y si todo ello no se degrada al nivel de una mera representación

subjetiva, a cuyo contenido no corresponde ningún ser en si y para sí. Por ejemplo, lo bello a menudo ha sido considerado no como en sí y para sí necesario en la representación sino como un simple placer subjetivo. Ya con frecuencia nuestras intuiciones y percepciones externas son ilusorias y erróneas, pero aún lo son más las representaciones internas.

Ahora bien, esa duda de si un objeto de la representación interna y la intuición es o no es en general, así como esa accidentalidad de si la conciencia subjetiva lo produce en sí y si el modo en que lo ha llevado ante sí corresponde al sujeto según su ser en sí y para sí, todo esto suscita en el hombre la urgencia científica superior, la cual exige que cuando se nos presenta la idea como si un objeto existiera o se diera tal objeto éste debe sin embargo ser señalado o mostrado según su necesidad.

Para Hegel el concepto de lo bello y del arte es un supuesto dado por el sistema de la filosofía, que no puede discutirse ahora porque pertenece a una disciplina filosófica distinta que abarca el conocimiento del universo como una totalidad orgánica, que se desarrolla a partir de su concepto y en su necesidad, que se refiere a sí mismo, se separa de sí para formar un todo y se cierra sobre sí como un mundo de verdad.

No tenemos todavía ante nosotros científicamente el concepto de lo bello; lo que existe son sólo los elementos y aspectos de él, los que ya se encuentran o han sido captados de antemano en las diferentes representaciones de lo bello y del arte en la conciencia común.

Lo que en primer término podemos conocer como la representación corriente de la obra de arte, comprende las tres definiciones siguientes:

1) La obra de arte no es un producto natural, sino que es creación de la actividad humana.

2) Es creada para el hombre y en efecto para el sentido, que debe captarlo, en parte, por lo sensible.

3) Tiene, además, un fin.

Por lo que concierne al primer punto, la obra de arte es creación de la actividad humana, que puede también ser objeto conocido y buscado, estudiado y observado por otros. Lo que alguien hace otro también puede hacerlo o imitarlo si éste conociese el modo de proceder, es decir, la familiaridad con las reglas de la producción artística. Así han surgido las reglas y

preceptos de tipo formal y mecánico, de aplicación externa. Sin embargo, tales reglas se muestran abstractas en su pretensión de ser aptas para llenar la conciencia del artista, pues resultan inadecuadas, porque la producción artística no es una actividad formal, sino que como actividad espiritual debe trabajar a partir de sí misma y llevar ante la intuición espiritual un contenido bien distinto y más rico y concretarlo en creaciones individuales omnicomprensivas.

Así pues, cuanto más elevado se halla el artista tanto más internamente debe manifestar la profundidad de su ánimo y del espíritu, que no es conocida de manera inmediata, sino que sólo debe ahondar mediante la dirección del propio espíritu en el mundo interno y externo. Por tanto, sólo es mediante el estudio que el artista hace ingresar este contenido en su conciencia y obtiene la materia y el contenido de sus concepciones. Por cierto un arte necesita más que otro de la conciencia y del conocimiento de tal contenido. A la música, por ejemplo, que sólo se relaciona con el movimiento indeterminado de lo espiritual interno, le es necesario poca o ninguna materia espiritual en la conciencia. El talento musical, para Hegel, se advierte sobre todo en la primera juventud. Muy distinto es el caso de la poesía. En ella aparece la manifestación del hombre pleno de contenido y pensamiento, sus intereses más acuciantes y las potencias que lo mueven, y así el espíritu debe ser formado rica y profundamente por la vida, la experiencia y la reflexión, antes de que el genio pueda realizar algo valioso. Sólo en plena madurez se puede decir de Schiller y Goethe que supieron dar a su país las primeras obras poéticas y convertirse en auténticos poetas nacionales.

En cuanto a la diferencia de la obra de arte frente a los fenómenos de la naturaleza es necesario insistir una vez más. Se ha pretendido sostener la opinión de que la creación artística de los hombres es inferior a la de la naturaleza, como si el valor del arte residiera en su exteriorización. El aspecto de la existencia externa no convierte a una obra en creación del arte bello; la obra de arte es tal porque en cuanto originada en el espíritu pertenece también a la esfera del espíritu, ha recibido el bautismo de lo espiritual y expresa sólo lo que se ha formado en armonía con el espíritu. En consecuencia, la obra de arte es más elevada que todo producto natural, el que no ha realizado este trayecto a través del espíritu.

En síntesis, si la obra de arte como producto del espíritu es hecha por el hombre, entonces hay que preguntarse, para extraer un resultado más profundo de lo dicho, cuál es la necesidad del hombre al ejecutar obras de arte. Por un lado esta producción puede ser considerada como un juego del azar y del capricho. Por otro lado, el arte parece surgir de un impulso superior y llenar exigencias más elevadas, a veces satisfacciones supremas y absolutas, en tanto ellas están ligadas a las concepciones del mundo más generales y a los intereses religiosos de épocas y pueblos enteros.

Sin dar todavía una respuesta definitiva a la cuestión planteada, podemos decir que la necesidad universal y absoluta de la cual surge el arte encuentra su origen en que el hombre es conciencia pensante, esto es, que hace de sí mismo para sí lo que es y lo que es en general. Las cosas naturales son sólo inmediatamente y una vez, mas el hombre como espíritu se duplica; mientras en primer lugar es como las cosas naturales, después es también para sí, se intuye, se representa, piensa y sólo mediante este activo ser-para-sí es espíritu. El hombre adquiere esta conciencia de sí de dos modos: primero teoréticamente, en cuanto debe conducir por sí mismo lo interno a la conciencia, lo que se mueve en el pecho humano, lo que en él se agita y presiona; y en general debe intuirse, representar lo que el pensamiento encuentra como la esencia, fijarse ante sí mismo y reconocerse tanto en lo que es llamado desde sí como en lo que es recibido desde lo externo. En segundo lugar el hombre deviene para sí por la actividad práctica, en la medida que tiene el impulso de reproducirse y con ello también de reconocerse a sí mismo, en lo que es dado, en lo que es para él existente en lo externo. El hombre realiza este fin para la transformación de lo externo, sobre lo cual imprime el sello de su ser interno y donde vuelve a encontrar sus propias determinaciones. El hombre hace esto para anular en el mundo externo, como sujeto libre, la dura alienación que lo enfrenta.

La obra de arte producida para el sentido del hombre

Si hasta aquí hablamos de la obra de arte hecha *por* el

hombre, ahora tenemos que pasar a la segunda definición, de acuerdo con la cual es producida *para* el sentido del hombre y por eso también captada en parte por lo sensible.

Esta reflexión ha dado lugar a suponer que el arte bello estuviera destinado a suscitar un sentimiento agradable. Pero este es un punto de vista subjetivo, por lo cual se trata de buscar para lo bello un sentimiento peculiar de lo bello y descubrir un sentido determinado para esto. Aquí se muestra de golpe que tal sentido no es ningún instinto ciego y deformado por la naturaleza, porque diferencia ya lo bello en sí y para sí, y en consecuencia se ha exigido una cultura para este sentido, y este sentido cultivado de la belleza se llamó gusto, el cual si bien fue educado para la aprehensión y discernimiento de lo bello, debía, sin embargo, conservarse en el modo del sentimiento inmediato. Pero cuando se manifiestan grandes pasiones y los movimientos de un alma profunda, no se trata ya de sutiles distinciones del gusto y su pedantería de los pormenores, según Hegel. Por eso se ha abandonado en la consideración de las obras de arte el habito de tener presente la educación del gusto para reemplazarlo por el talento del conocedor, quien en base a la erudición puede juzgar con mayor propiedad sobre las condiciones en que surge la obra de arte. No obstante, la actitud del conocedor de arte, y este es su lado débil, puede detenerse en el conocimiento del aspecto técnico, lo histórico, etc. y no barruntar mucho o no saber nada de la verdadera naturaleza de la obra de arte.

La obra de arte se ofrece, en efecto, a nuestra captación sensible. Es colocada para el sentimiento sensible, externo e interno, para la intuición sensible y la representación, como la naturaleza externa en torno de nosotros o como nuestra propia naturaleza interna sintiente. Sin embargo, la obra de arte no es sólo para la aprehensión sensible, como objeto sensible, sino que su posición es de tal clase que como algo sensible es, a la vez, esencialmente para el espíritu, y el espíritu debe ser afectado por ello y hallar en esto plena satisfacción. Esta definición de la obra de arte se esclarece ahora porque ella no puede ser de ningún modo un producto de la naturaleza ni debe tener un aspecto natural según lo viviente natural, bien que ese producto sea estimado inferior o superior a una simple obra de arte, como se suele expresar a menudo con un sentido de desdén. Entonces lo sensible de la obra de arte sólo debe tener vida en cuanto existe como lo sensible para sí mismo.

La forma más pobre, la menos adecuada para el espíritu es la aprehensión meramente sensible. Consiste, sobre todo, en el observar, oír y sentir. El espíritu no se detiene en la simple captación de las cosas externas mediante la vista y el oído; hace esto para su interioridad, que es entonces de nuevo impulsada a realizarse en las cosas en la forma de la sensibilidad y se relaciona con ellas como deseo. En esta relación apetitiva con el mundo externo el hombre se contrapone a las cosas singulares; no se vuelve hacia ellas como un ser pensante con determinaciones universales, sino que según sus impulsos se relaciona con los objetos individuales y se mantiene frente a ellos en cuanto los utiliza y los consume. Tampoco el deseo puede dejar el objeto en su libertad porque su impulso lo apremia a eliminar esta autonomía y libertad de la cosa externa y a mostrar que ella existe sólo para ser destruida y consumida. Pero, a la vez, el sujeto como prisionero de los intereses individuales, limitados y mezquinos de sus deseos no es libre en sí mismo, pues no se determina según su universalidad y racionalidad esenciales de su voluntad ni es libre respecto al mundo externo porque el deseo permanece siempre determinado por las cosas y relacionado con ellas.

Por tanto, el hombre no está en tal relación de deseo ante la obra de arte. La deja existir libremente para sí como objeto y se refiere a ella sin deseo, como a su objeto que existe sólo para el aspecto contemplativo del espíritu. Si bien la obra de arte tiene existencia sensible, no necesita en este sentido de un ser sensiblemente concreto y de lo viviente natural; desde luego no puede permanecer ya en este terreno, en cuanto tiene que satisfacer intereses sólo espirituales y debe rechazar de sí todo deseo. Por esta causa es verdad que el deseo práctico estima la cosa singular, orgánica o inorgánica, de que puede servirse, más elevada que las obras de arte, las cuales se muestran inútiles para él y sólo son gozables por otras formas del espíritu.

El interés práctico del deseo se distingue sin esfuerzo del interés artístico porque su objeto subsiste libremente, mientras que el deseo lo utiliza para su provecho aniquilándolo; la consideración artística, en cambio, difiere de la consideración teorética de la inteligencia por el modo opuesto, en tanto aquélla expresa el interés por el objeto en su existencia individual y no lucha por modificarlo en su pensamiento universal y en su concepto.

Resulta ahora que lo sensible debe estar presente en la

obra de arte, pero debe manifestarse sólo como superficie y apariencia de lo sensible. El espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni lo material concreto, la perfección empírica interna y el desarrollo del organismo que el deseo alcanza ni el pensamiento universal sólo ideal, sino que quiere una presencia sensible, que tiene en efecto que permanecer sensible, pero debe ser a la vez liberada del armazón de la simple materialidad. Por eso es lo sensible en la obra de arte, en comparación con la existencia inmediata de la naturaleza de la cosa, elevado a la mera apariencia, y la obra de arte se mantiene en el medio entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. La obra de arte no es aún pensamiento puro, pero su sensibilidad tampoco es ya existencia material simple, como las piedras, las plantas, la vida orgánica, sino que lo sensible en la obra de arte es también un ideal, que no existe como lo ideal del pensamiento, a la vez que se presenta como algo todavía externo. Esta apariencia de lo simple irrumpe ahora para el espíritu desde lo externo como la forma, la visión o el sonido de la cosa, y ello acaece si el espíritu deja ser libremente a los objetos sin descender, empero, a lo interno esencial de éstos. Entonces lo sensible del arte se refiere sólo a los dos sentidos teoréticos, la vista y el oído. Los restantes sentidos no pueden vincularse con los objetos del arte, los que deben mantenerse en su real autonomía y no permitirse ninguna relación con lo sensible. Lo que para estos sentidos es lo agradable no es lo bello del arte. El arte, en suma, produce deliberadamente desde el lado sensible algo más que un mundo de sombras, figuras, sonidos, visiones, y no se puede afirmar que el hombre, en cuanto trae la obra de arte a la vida, sólo pueda ofrecer la superficie de lo sensible, es decir, simples fantasmas. Por consiguiente, estas figuras sensibles y estos sonidos no se presentan en el arte sólo en razón de sí mismos y de su forma inmediata, sino con el fin de brindar con estas figuras satisfacción a más altos intereses espirituales, porque ellos son capaces de despertar desde todas las profundidades de la conciencia un acorde y un eco en el espíritu. De tal modo lo sensible es espiritualizado en el arte, pues lo espiritual aparece sensibilizado en él.

El fin del arte

Es necesario preguntarse ahora cuál es el interés, el fin, que se propone el hombre al producir tal contenido en forma de obra de arte. Hemos de mencionar en primer término el principio de la imitación de la naturaleza, como habilidad para reproducir formas naturales, y el éxito de esta representación propia de la naturaleza debe proporcionar plena satisfacción.

En esta determinación reside sobre todo sólo el fin por completo formal, según el cual lo que ya existe de algún modo en el mundo externo y cómo existe, también puede ser hecho por segunda vez tan perfecto por el hombre con sus medios. Pero esta repetición puede ser considerada al mismo tiempo como una tarea superflua, porque lo que los cuadros expresan como imitación lo tenemos ya en nuestro jardín o en nuestra casa. Y vista más de cerca esta tarea superflua puede estimarse como un juego presuntuoso que queda detrás de la naturaleza. Así el arte es limitado en sus medios de representación y no puede producir más que ilusiones unilaterales, por ejemplo, la apariencia de la realidad para un sentido únicamente y que da, desde luego, si se mantiene en el fin formal de la simple imitación, sólo la caricatura de la vida en lugar de lo viviente verdadero en general.

Además, puesto que el principio de la imitación es del todo formal, si éste es convertido en fin, entonces lo bello objetivo desaparece. Así no se trata ya de cómo sea configurado lo que debe ser imitado, sino sólo de que se lo imite correctamente, pero aun así no escapamos a la abstracción.

El fin del arte debe por eso encontrarse en algo que difiere de la simple imitación formal de lo existente, que en todas las cosas sólo puede producir trucos técnicos, pero no obras de arte. Existe, pues, en la obra de arte un momento esencial, que tiene una configuración natural en la base, porque manifiesta la apariencia en forma externa y a la vez también natural. Para la pintura, por ejemplo, constituye un estudio importante conocer y reproducir exactamente hasta los más mínimos matices de los colores en sus relaciones mutuas, los efectos de las luces, los reflejos, así como las formas y figuras de los objetos, y esta es una manera de regresar al principio de la imitación de la natura-

leza y de lo viviente en general, como una manera de elevar al arte hundido en la impotencia y lo nebuloso.

El fin del arte, en resumen, no puede ser en última instancia ni la conmoción del ánimo ni la edificación moral. Debemos, en consecuencia, captar el concepto del arte según su necesidad interna, cómo históricamente por cierto, según este proceso, ha comenzado la verdadera reverencia y conocimiento del arte. En efecto, esa oposición de lo interno y lo externo era válida no sólo dentro de la cultura general de la reflexión, sino también en la filosofía como tal, y sólo después que ésta aprendió a superar tal oposición, la filosofía ha captado su propio concepto y con ello asumió el concepto de la naturaleza y del arte.

Así este punto de vista como el mero despertar de la filosofía en su conjunto es también el signo del reconocimiento de la ciencia del arte, es decir, a este despertar debe la estética como ciencia agradecer su verdadero origen y el arte su superior estimación.

Hemos de tocar brevemente lo histórico de este tránsito, ya a causa de la historia misma, ya porque así se indican más de cerca los puntos que interesan y sobre cuyo fundamento se intenta construir la concepción del arte. Este fundamento, según su determinación más general, consiste en que lo bello artístico ha sido reconocido como uno de los medios que disuelven y reconducen a la unidad esa oposición y contradicción del espíritu que se funda abstractamente en sí y la naturaleza, tanto de la naturaleza que se manifiesta exteriormente como también de la interior del sentimiento y del ánimo subjetivo.

La filosofía kantiana

Ya la filosofía kantiana, según Hegel, no sólo ha sentido la necesidad de este punto de vista, sino que también lo ha reconocido claramente y conducido ante la representación. En suma, Kant ha puesto como base tanto de la inteligencia como de la voluntad la racionalidad, que se refiere a sí misma, la libertad que se descubre y se sabe en sí como autoconciencia infinita para el fundamento; y este conocimiento de la absolutidad de la razón en sí misma, que ha constituido el giro decisivo de la filosofía de la época moderna, este absoluto punto de partida debe

ser reconocido como válido, aunque en otros aspectos juzguemos insuficiente a la filosofía kantiana. Puesto que Kant cayó de nuevo en la oposición rígida del pensamiento subjetivo y las realidades objetivas, de la universalidad abstracta y de la individualidad sensible del querer, él fue en particular quien hizo de la citada oposición de la moralidad algo supremo, porque exaltó, además, el lado práctico (moral) del espíritu sobre el teorético. En esta rigidez de la oposición conocida por el pensar del entendimiento no le quedó, por tanto, más que expresar la unidad sólo en la forma de ideas subjetivas elaboradas por la razón, pero su realidad no podía ser demostrada, así como sus postulados, que se han de deducir de la razón práctica, si bien su en sí esencial permanecía incognoscible para el pensar y su realización práctica era siempre un mero deber desarrollado al infinito. Y así, por consiguiente, Kant ha introducido la contradicción conciliada en la representación, aunque no pudo ni desarrollar científicamente su verdadera esencia ni tampoco presentarla como lo real verdadero y único. Cierto es que Kant impulsó su búsqueda bastante lejos, puesto que ha vuelto a hallar la unidad exigida en lo que él llama el entendimiento intuitivo; pero aún aquí permanece en la oposición de lo subjetivo y la objetividad, de modo que se refiere a la disolución abstracta de concepto y realidad, universalidad y particularidad, entendimiento y sensibilidad, y con ello a la idea, mas esta disolución y conciliación las convierte de nuevo en algo sólo subjetivo, no en algo en y para sí verdadero y real. En este respecto su *Crítica del juicio*, en la que examina los juicios estéticos y teleológicos, es una obra importante e instructiva. Los objetos bellos de la naturaleza de carácter finalista, con los cuales Kant se acerca al concepto de lo orgánico y lo viviente, los considera sólo desde el lado de la reflexión que los juzga subjetivamente. Y así Kant define el juicio en general "como la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal" y llama *reflexivo* al juicio "cuando le es dado sólo lo particular para lo cual debe hallar lo universal". Por eso el juicio necesita una ley, un principio, que tiene que darse a sí mismo, y Kant establece esta ley como finalidad. Según el concepto de libertad de la razón práctica la realización del fin permanece en el simple deber; pero en el juicio teleológico, que trata de lo viviente, Kant tiene ahora que considerar el organismo animado, puesto que el concepto, lo universal, contiene aquí aún lo particular y como fin determinado lo

particular y lo externo, la estructura de los miembros, no desde fuera sino desde dentro y en forma que lo particular corresponda por sí mismo al fin. Sin embargo, con tal juicio no se puede conocer aún la naturaleza objetiva de la cosa, sino sólo se expresa una manera de reflexión subjetiva. Kant concibe análogamente el juicio estético, al punto que éste ni nace del entendimiento como tal, como la facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y de su abigarrada multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación. En este acuerdo de la facultad del conocimiento el objeto se halla ligado al sujeto y a su sentimiento de placer y de lo agradable.

Pero lo agradable debe ser desinteresado, es decir, sin referencia a nuestra facultad apetitiva. Si tenemos algún interés, por ejemplo, el de la curiosidad, o un interés por una necesidad sensible, un deseo de posesión o uso, en tal caso los objetos son para nosotros importantes, no por sí mismos sino a causa de nuestra necesidad.

Lo bello, dice Kant, debe ser lo que se representa sin concepto, es decir, con exclusión de la categoría del entendimiento, como objeto de un agrado universal. Lo universal como tal es, ante todo, algo abstracto; pero lo que es verdadero en sí y para sí, lleva en sí la determinación y la exigencia de valer también universalmente. En este sentido lo bello debe ser conocido de manera universal, si bien a los simples conceptos del entendimiento no corresponde ningún juicio sobre el caso.

Por otra parte, lo bello debe tener la forma de la finalidad en la medida en que la finalidad es percibida en el objeto, sin representación de un fin. Cualquier producto de la naturaleza está organizado teleológicamente y en esta finalidad existe de modo inmediato para nosotros, puesto que tenemos una representación del fin para sí separado y diverso de la realidad actual. En tal sentido también lo bello debe aparecérsenos como finalidad. En la finalidad finita, fin y medio permanecen externos, en tanto el fin no mantiene ninguna relación esencial interna con el material de su realización. En este caso la representación del fin se diferencia para sí del objeto en el cual el fin aparece como realizado. Lo bello en cambio existe como teleológico en sí mismo, sin que medio y fin se muestren separados como aspectos diversos. El fin de los miembros del organismo, por ejemplo, es la fuerza viviente que existe en los miembros mismos como real; separados dejarían de ser miembros. Considerado desde este

aspecto lo bello no debe llevar en sí la finalidad como forma externa, sino que la correspondencia teleológica de lo interno y lo externo debe ser la naturaleza inmanente del objeto bello.

Por último, la consideración kantiana fija lo bello de manera que sea reconocido sin concepto, como objeto de un placer necesario. La necesidad es una categoría abstracta y presenta una relación internamente esencial de dos términos: si lo uno es y porque es, también lo otro es. Lo uno contiene en su determinación, a la vez, al otro, como por ejemplo la causa no tiene sentido sin el efecto. Tal necesidad de lo placentero lo bello lo tiene sin referencia al concepto, es decir, a las categorías del entendimiento.

Lo que ahora encontramos en todas estas proposiciones kantianas es una inseparabilidad de lo que en nuestra conciencia es supuesto, además, como escindido. Esta separación se halla superada en lo bello, mientras lo universal y lo particular, el fin y los medios, el concepto y el objeto se interpenetran completamente. Así Kant ve también lo bello artístico como un acuerdo en el cual lo particular mismo se manifiesta según el concepto, y lo accidental es ahora en lo bello artístico no sólo subsumido en la categoría del entendimiento, sino que está ligado con lo universal. En consecuencia, el pensamiento está encarnado en lo bello artístico y la materia no se determina exteriormente por el pensar; existe de manera libre, en cuanto lo natural, lo sensible, el ánimo tienen en sí mismos medida, fin y armonía y la intuición y el sentimiento son elevados a universalidad espiritual.

Estos serían, en resumen, los resultados de la Crítica kantiana. Constituyen el punto de partida para la verdadera aprehensión de lo bello artístico, pero esta captación, advierte con claridad el autor de la *Estética*, podría prevalecer sólo mediante la superación de las deficiencias kantianas, como una comprensión más elevada de la verdadera unidad de la necesidad y la libertad, lo particular y lo universal, lo sensible y lo racional.

Schiller, Winckelmann y Schelling

Debe concederse a Schiller, en opinión de Hegel, el mérito de haber irrumpido a través de la subjetividad y la abstracción kantiana del pensar y haber efectuado el intento de ir más allá

para captar por el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero y realizado artísticamente. Por tanto Schiller, con sus consideraciones artísticas, no sólo se ha aferrado al arte y su valor sin preocuparse de la relación con la propia filosofía, sino que ha comparado su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos y sólo a partir de ellos y con éstos ha penetrado en la naturaleza más profunda y en el concepto de lo bello. Se observa, asimismo, que en un período de su obra se detuvo en el estudio del pensamiento. Mas Schiller supo hacer prevalecer la idea de la libre totalidad de la belleza frente a la reflexión del entendimiento de la voluntad y del pensar, sobre todo en las *Cartas sobre la educación estética.* El poeta parte aquí del punto fundamental, según el cual cada ser humano contiene en sí la predisposición del hombre ideal. Este hombre auténtico estaría representado por el Estado, que sería la forma objetiva, universal, por así decir, en la que la multiplicidad de las personas individuales tienden a congregarse. Ahora podemos representar dos modos de cómo el hombre en el tiempo llega a coincidir con el hombre en la idea; por una parte, en el modo en que el Estado, como género de lo ético, del derecho, de lo inteligente anula la individualidad; por otra, el individuo se eleva al género, y el hombre en el tiempo se ennoblece hasta devenir el hombre en la idea. La razón exige la unidad como tal, de acuerdo con el género, pero la naturaleza demanda multiplicidad e individualidad y el hombre es constreñido por ambas legislaciones. Ante el conflicto de estos aspectos opuestos la educación estética debe ahora realizar la exigencia de su mediación y conciliación, puesto que ella, según Schiller, tiende a perfeccionar la inclinación, la sensibilidad, el impulso, el ánimo, de tal modo que éstos devienen en sí mismos racionales, y así también la razón, la libertad y la espiritualidad se despojan de su abstracción y se unen con el lado natural en sí racional y se mantienen en su carne y sangre.

Ahora bien, esta unidad de lo universal y de lo particular, de la libertad y la necesidad, de la espiritualidad y lo natural, que Schiller captó científicamente como principio y esencia del arte, y que se esforzó de manera incansable por darle vida real mediante el arte y la educación estética, se ha elevado después como la idea misma a principio del conocimiento y de la existencia, y la idea ha sido reconocida como lo único verdadero y real. Por eso la ciencia se elevó con Schelling a un punto

de vista absoluto; y si el arte ya había comenzado a afirmar su propia naturaleza y dignidad en relación con los supremos intereses del hombre, encontraba ahora también su concepto y su lugar científico en forma un tanto equívoca, dada su unilateralidad; sin embargo era aceptado en su verdadera y elevada determinación. Por lo demás, ya Winckelmann fue inspirado por la intuición de los ideales de los antiguos, de tal modo que ha introducido un nuevo sentido para la estimación del arte; lo sustrajo del punto de vista de los fines comunes y de la simple asociación de la naturaleza y ha incitado enérgicamente a buscar en las obras de arte y en la historia del arte la idea del arte. Por eso, Winckelmann debe ser considerado como uno de los hombres que en el campo del arte supieron descubrir para el espíritu un nuevo órgano y modos de pensar por completo inéditos.

La ironía

La llamada ironía se desarrolló a partir de los modos de pensar de F. Schlegel. Encontró su fundamento más profundo en Fichte, en tanto los principios de tal filosofía se aplicaron al arte. Schlegel, como Schelling partió de Fichte; Schelling para superarlo y Schlegel para emplearlo a su manera. Fichte fijó como principio absoluto de todo saber, de toda razón y conocimiento el Yo, que permanece abstracto y formal.

Este Yo, en segundo lugar, es simplemente en sí, y por un lado niega en él toda particularidad, toda determinación, todo contenido; todo se sumerge pues en esta abstracta libertad y unidad; por otro, cada contenido, que debe valer para el Yo es sólo como puesto y reconocido por el Yo. Lo que es sólo es por el Yo, y lo que es por sí puedo aniquilarlo. Si ahora permanecemos en esta forma del todo vacía, que se origina en la absolutidad del Yo abstracto, entonces nada es considerado en y para sí ni es en sí válido, sino producido por la subjetividad del Yo. Mas también puede entonces el yo mantenerse como el amo y señor de todo, y en ninguna esfera de la eticidad, el derecho, lo humano y lo divino, lo profano y lo sagrado hay algo que no sea puesto por el Yo. En consecuencia, todo ser en sí y para sí sólo es simple apariencia a través

del Yo, en cuyo poder y arbitrio permanece a su libre disposición. Esta admisión o anulación se apoya puramente en el agrado de este Yo absoluto.

En tercer lugar el Yo es un individuo viviente, activo, y su vida consiste en constituir su individualidad tanto para sí como para los otros, a fin de manifestarse y conducirse a la apariencia. Por tanto cada hombre mientras vive busca realizarse y se realiza. Con relación a lo bello y al arte cada uno adquiere el sentido de vivir como artista y configurar su vida artísticamente. Pero como artista yo vivo de acuerdo con este principio si todas mis acciones y expresiones en general, en cuanto se refieren a un contenido cualquiera, sólo se mantienen para sí como apariencia y asumen una figura que está por completo en mi poder. Para mí, pues, no hay seriedad verdadera ni en este contenido ni en su expresión y realización. Por consiguiente, la verdadera seriedad surge sólo de un interés sustancial, de algo pleno de contenido, la verdad, la eticidad, es decir, de un contenido que para mí vale ya como tal esencialmente, en cuanto me he hundido en tal contenido y me he identificado con él en mi saber y actuar. En este punto de vista, según el cual el artista es el Yo que todo lo pone y disuelve por sí, sino que surge como la apariencia autoproductora y destructible, tal seriedad no puede encontrar lugar porque sólo se atribuye validez al formalismo del Yo. Para los otros, en efecto, mi apariencia, en la que me ofrezco a los demás, puede significar seriedad, en tanto me toman como soy y completan mi imagen; pero en esto se engañan, pues carecen del órgano y la actitud para aprehender y alcanzar la elevación de mi punto de vista. Así se muestra que no cada uno es libre de ver en todo lo que para el hombre tiene valor, dignidad y santidad, sólo un producto de su propia fuerza de voluntad en la que él puede convalidar tales cosas, dejarse determinar y llevar por ellas, o lo contrario. Y ahora esta virtuosidad de una vida irónicamente artística se capta como genialidad divina, para lo cual todo y cada cosa es una criatura inesencial, a la que el creador, que se sabe libre y exento de todo, no se une porque puedo tanto aniquilarla como crearla. Quien permanece en tal punto de la genialidad divina, observa desde lo alto a los demás hombres, con cierto desdén, los encuentra limitados y vulgares, en cuanto para ellos el derecho, la eticidad valen ahora firmemente, son obligatorios y esenciales.

Así se nos presenta el individuo que vive por cierto como artista; tiene relaciones como los otros; vive con amigos, amantes, pero como genio; para él esta relación con su realidad determinada, con las acciones particulares, como también con lo universal en sí y para sí es, a la vez, algo nulo y se comporta en cambio irónicamente.

Este es el significado general de la genial ironía divina, como tal concentración del Yo en sí, para el cual quedan rotos todos los vínculos existentes. Así el individuo que cree trascender su propia órbita y alienarse en su condición de artista puede vivir sólo en la beatitud del propio goce. Esta es la ironía que Schlegel ha inventado, según el filósofo, de la que muchos otros han hablado sin fundamento o siguen haciéndolo ahora de nuevo vanamente.

División de la Estética

Después de las anticipaciones hasta aquí expresadas ya es necesario pasar a nuestro tema. En esta Introducción —dice Hegel— no podemos más que trazar un bosquejo para la representación del curso total de estas reflexiones. Sin embargo, puesto que hablamos de arte como procedente de la idea absoluta, es decir, hemos indicado como su fin la manifestación sensible de lo absoluto mismo, deberemos proseguir en este respecto de modo que se muestre en general cómo las partes particulares se originan en el concepto de lo bello artístico como representación de lo absoluto.

Ya se ha dicho que el contenido del arte es la *idea*, mientras que la *forma* es la configuración artística sensible. El arte debe mediar estos aspectos en una totalidad libre y reconciliada. La primera determinación aquí implícita es la exigencia de que el contenido, que debe entrar en la representación del arte, se muestre capaz en sí mismo de esta representación. En caso contrario tenemos sólo una mala unión, pues esta forma ha de ser, entonces, asumida por un contenido tosco para la expresión y la apariencia externa, esto es, una materia para sí prosaica debe encontrar el modo adecuado de aparecer en la forma opuesta a la naturaleza.

La otra exigencia, que deriva de la anterior, requiere del

contenido del arte que él no sea nada abstracto en sí mismo. Todo lo verdadero del espíritu como de la naturaleza es en sí concreto, y no obstante, la universalidad contiene en sí subjetividad y particularidad.

Si a un contenido verdadero, y por tanto concreto, debe corresponder una forma y figura sensibles, entonces en tercer lugar éstas tienen que ser algo individual en sí por completo concreto y singular. Que lo concreto corresponde a ambos aspectos del arte, al contenido tanto como a la representación, es sin duda el punto en que los dos pueden coincidir y convenir entre sí; como la figura natural del cuerpo humano, por ejemplo, es tal aspecto concreto, sensible, capaz de representar en sí el espíritu en todo su esplendor.

Puesto que el arte tiene como tarea representar la idea para la intuición inmediata en la figura sensible y no en la forma del pensar y de la pura espiritualidad en general, y porque este representar tiene valor y dignidad sólo en la correspondencia y en la unidad de ambos aspectos, la idea y la forma, la elevación y la excelencia del arte en la realidad adecuada a su concepto dependerán del grado de intimidad y unidad en que idea y forma aparecen fundidas una en otra.

En este punto de superior verdad como espiritualidad que ha alcanzado la formación artística, según el concepto del espíritu, yace el fundamento de la división para la ciencia del arte. Por tanto, el espíritu, antes de alcanzar el verdadero concepto de su esencia absoluta debe recorrer una serie de fases que se fundan sobre este concepto mismo, y a este curso del contenido, que el espíritu recorre, corresponde otro curso conexo de las figuras del arte, en cuya forma el espíritu como artístico accede a la conciencia de sí mismo.

Este curso dentro del espíritu artístico tiene él mismo, a su vez, según su propia naturaleza, dos aspectos. Primero, este desarrollo es tanto espiritual como universal, en cuanto la secuencia de determinadas concepciones del mundo se configura como secuencia de la conciencia determinada, pero comprehensiva de lo natural, lo humano y lo permanente; en segundo lugar, este desarrollo interno del arte debe darse existencia inmediata y vida sensible, y los modos determinados del ser del arte sensible son ellos mismos una totalidad de las necesarias diferencias del arte: las artes particulares.

La ciencia de la Estética se divide en tres secciones, que

podemos ver en resumen: Primero, una parte general que incluye en su objeto y contenido la idea universal de lo bello artístico como ideal, y también la relación más próxima de lo ideal con la naturaleza, por un lado, y con la producción artística subjetiva, por otro. En segundo lugar, dentro del concepto de lo bello artístico se desarrolla una parte especial, referente a las diferencias esenciales que este concepto contiene en sí y se despliega en una gradación de formas particulares, la simbólica, la clásica y la romántica. En tercer lugar, se encuentra una parte final que tiene que considerar la individualización de lo bello artístico, en cuanto el arte procede a la realización sensible de sus creaciones, y concluye en un sistema de las artes particulares y sus géneros y especies.

CAPITULO II

(Según el volumen 2 de la traducción castellana de la Estética)

El sentido filosófico de la Estética

En la Introducción, como acabamos de ver, Hegel establece los límites de su disciplina. Afirma en ella que el propósito es tratar lo bello artístico, o mejor, establecer las fronteras de una filosofía del arte, tarea que va a llevarlo por sendas inéditas y que le permitirán descubrimientos señeros en este terreno. Allí dejó claramente estampadas las siguientes definiciones: que la obra de arte no es un producto natural sino una creación de la actividad humana; ella es creada esencialmente para la aprehensión por parte del hombre, y en particular es extraída del campo sensible para que la capten los sentidos; tiene, en conclusión, un fin en sí. Esta imponente ambición lo enfrenta, según hemos visto, con Kant, ante todo, cuyos altos méritos reconoce, pues la *Crítica del juicio* es el punto de partida para la verdadera comprensión de lo bello. Mas quedaron algunas lagunas en la doctrina del pensador de Königsberg. En consecuencia era indispensable concebir de modo más amplio y comprensivo la unidad tal como se consuma entre la libertad y la necesidad, lo universal y lo particular, lo racional y lo sensible. Las observaciones que formula ante los intentos de conciliación realizados por Schiller, Goethe, Schelling y Winckelmann no son menos agudas y dejan al descubierto las debilidades de estos puntos de vista cuya filosofía es más endeble ciertamente, ya que, en el fondo, resulta prisionera del idealismo subjetivo kantiano y depende, en última instancia, de su teoría del conocimiento, revolucionaria para la época. Queda desbrozado así el camino para la inserción de una auténtica estética histórica, que si bien le debe al pasado

reciente el impulso o arranque inicial, se separa de él para erigir su genial concepción del arte y de lo bello.

Ha dicho en fecha reciente a este respecto Jacques D'Hondt, distinguido investigador, quien ha dado una original orientación a los estudios hegelianos, que los cursos de estética sufrieron la influencia de los *Ansichten* de Forster. Esto es verdad en gran medida. La riqueza de las descripciones sobre el arte de su compatriota y muchos de sus pensamientos no podían dejar de atraer la atención del filósofo. Creemos, no obstante, y ello no desmerece su magnífica labor, que en Forster priva lo descriptivo, mientras Hegel sintetiza y revela la visión filosófica apenas esbozada por aquél y la expande sobre el conjunto total de la vida artística, a la vez que desentraña el íntimo sentido de la belleza latente en este especial quehacer humano.

Puede sostenerse, entonces, sin exageración que este segundo volumen, *La idea de lo bello artístico o lo ideal*, condensa el pensamiento central de Hegel sobre la estética. Hasta puede agregarse que en ocasiones —que no son infrecuentes ni casuales— va más allá de los supuestos básicos de que partió, animado quizá por el deseo de brindar algo así como una reelaboración de su pensamiento a la luz de nuevos elementos que encuentra en la vida del espíritu del hombre. Si en la *Fenomenología* —destello enceguecedor de la anticipada madurez del genio— nos acerca a la idea del origen del ser humano como producto del trabajo, una manera de rescatar la esencia en el fenómeno, aquí en la *Estética*, parece que quisiera ofrecernos una nueva etapa de ese salto fundamental: habría que borrar la escisión entre el individuo, enajenado por el trabajo, y el hombre que llega a su plenitud como producto del arte. Pero este arte sería "cosa del pasado" mientras no se integre en su personalidad y la anime totalmente: el trabajo es arte y el arte es trabajo, a través de cuya síntesis primera se establece un equilibrio tenso, proclive a las posibilidades infinitas que deben convertir al hombre y sus obras no en piezas de museo sino en miembros flexibles de una vida en continuo ascenso, que empuja cada vez más los límites entre lo dado y lo real.

La estética presenta, por tanto, para Hegel un complejo aspecto. Por un lado, el contenido o significado; por otro, la expresión o apariencia y la realidad de ese contenido, y en ter-

cer término, la compenetración de ambos aspectos, su coincidencia estructurada. Estamos, pues, frente a una resuelta estética del *contenido* que se basa en el espíritu, máxima creación humana del trabajo. Y esta relación desemboca entonces en la libertad, de signo subjetivo aún, que es la determinación espiritual más elevada, la que debe, sin embargo, oponerse a lo objetivo, o sea la fuerza ciega que la negación creadora debe desafiar constantemente.

Lo bello, según el filósofo no es verdadero, y se determina como la apariencia sensible de la idea; mas si el contenido estético está formado por la idea, o parcialmente la contiene, es evidente que el pensador no elimina la subjetividad sino que la integra en una instancia más elevada. La idea hegeliana no es el paradigma platónico que origina el mundo mediante una supuesta "participación"; en todo caso es la expresión lógica del mundo, su razón de ser, traspuesta en el plano de su idealismo objetivo, un poco mistificadamente, aunque incrustada en un fondo realista. Es decir, la idea constituye el núcleo del espíritu absoluto, formado por el arte como intuición, la religión como representación y la filosofía como concepto. Y si esta construcción aparece como exaltación idealista en algunos intérpretes, hay que señalar también que el espíritu absoluto ha sido equiparado a la autoconciencia en su máxima expresividad. Entonces, es posible sostener que la subjetividad como elemento inicial no es separable en el decurso de este proceso dialéctico, lo que resulta congruente con la acepción de la *Aufhebung* hegeliana: sobrevive todo lo valioso, decae lo gastado y viejo que lucha contra lo nuevo. A veces esta contradicción queda indecisa en la filosofía de Hegel, aunque su lenguaje implícito es siempre elocuente. La fuerza de lo negativo sigue actuando sin descanso, en efecto, y el arte es el medio en que torna a presentarse, como en este caso, más allá de sus propias fronteras. ¿Ha sido consecuente Hegel con su esquema del arte, la religión y la filosofía como conocimiento supremo? En la *Enciclopedia* sería la norma a que se atiene. En las *Lecciones sobre estética*, elaboradas a través de toda su vida —que él nunca publicó— una nueva concepción del mundo parece invertir los términos, o por lo menos hay indicaciones de que el espíritu absoluto tiene que conceder algún lugar a la subjetividad como nexo de un problema que no puede planear en el vacío de la abstracción. Quizá la prelación debía ser ahora:

representación, intuición, concepto. ¿Cómo puede captarse la belleza si lo sensible es realmente ajeno al concepto? La estética que Hegel se empeña en descubrir a través del material histórico más idóneo y las obras maestras de todas las épocas parece confirmar su desarrollo aun cuando no siempre resulten válidas sus conclusiones teóricas. Esta es una prueba, sin duda, de la importancia y profundidad de estas investigaciones que trascienden todo supuesto previo. Por eso dirá el filósofo que "la esfera de lo bello es sustraída de la relatividad de las relaciones finitas y es elevada al reino absoluto de la idea y de su verdad", si bien, según vimos, por este reino debemos entender la trayectoria ascensional del hombre que remonta la vida del saber, pero no puede dejar de apoyarse en el arte, que es de origen sensible y es el demiurgo de la realidad —un demiurgo concreto, humano— que después la filosofía —la filosofía del arte— explicitará en toda su riqueza conceptual. Por consiguiente, es necesario aclarar, al pasar, que Hegel no ha tomado de Plotino su célebre metáfora —como cree Bloch— ni tampoco es el autor de las *Eneadas* el maestro de Hegel en la *Estética*. Cuando Plotino habla de la apariencia sensible apunta a cierta luz eterna que ciega con su resplandor, mientras que Hegel en este caso sólo tiene en cuenta la vida en permanente movimiento.

En esta parte de sus reflexiones teóricas Hegel considera como modelo el gran arte griego del siglo quinto, el del Renacimiento que coincide con la presencia de la burguesía en ascenso, cuya figura central es aquí Shakespeare, y el de comienzos de la época moderna, período inaugurado por Schiller y Goethe. Este desarrollo adquiere más tarde, cuando se estudian las formas de cada arte y las artes particulares, un relieve especial, de manera que el contenido de este volumen resulta el nexo que vertebra todo este inmenso material. Es interesante comprobar el proceso de unificación de las diversas categorías artísticas que poco a poco revelan su sentido a medida que el hombre se adueña del ámbito histórico y lo modifica geográfica y espiritualmente y se transforma a sí mismo.

El politeísmo griego traduce la profunda nostalgia de Hegel por la vida antigua y su culto y es un elemento inseparable de sus concepciones religiosas, siempre levemente matizadas de "paganismo". En la impasibilidad aparente de estas deidades, sensibles a todas las pasiones, alienta sin duda una fuerza antro-

pógena que se refleja con intensidad en el movimiento artístico de este pueblo idealizado por el humanismo alemán. No está claro si las divinidades son proyecciones sentimentales de la existencia del hombre helénico o si los individuos son agentes de seres veleidosos cuya supremacía es a todas luces ilusoria. Esta bruma es, a la vez lúdica. Los dioses y los hombres parecen competir y rivalizar en sus luchas y juegos como una humorada, placentera o trágica, según los casos, pero conforme a un destino aceptado de antemano. Las deidades combaten a menudo al lado de los hombres; su intervención, empero, siempre es ambigua, condicionada y no trasciende nunca un compromiso circunstancial. Representan acaso dentro de este ámbito mágico e irreal la fuerza inmanente de lo humano que se hace visible a través del esfuerzo del artista. Homero o Sófocles reflejan, pues, la vida y el destino del hombre traspuestos en un nivel que trasmuta la realidad en algo ideal, que no es jamás fantástico ni ilusorio. Es la apariencia revelada en lo sensible, desligada de todo lo vulgar y lo prosaico, pero que surge de la vida, aventurera o desdichada, que cada individuo desencadena en cuanto sus potencias interiores adquieren consistencia espiritual en lo íntimo de su actividad. El arte, en efecto, es una forma de acción que envuelve toda la existencia y semeja un refinamiento del trabajo que yace en la base de la antropomorfización humana. La energía que estimula esta belleza ideal puede designarse mediante una palabra griega de traducción imposible: *pathos*. El *pathos* representa las fuerzas universales que mueven al hombre y su ánimo más recóndito. Esta palabra nada tiene que ver con la pasión, según su cuño de origen latino, como algo mezquino o enfermizo. Así hay *pathos* en el amor fraterno de Antígona, en la tremenda resolución de Orestes que lo impulsa a matar a su madre en un acto reflexivo, o en la dramática duda de Hamlet que lo lleva a la desesperación y a la catástrofe.

Conviene destacar entonces, para determinar con mayor precisión las conclusiones del filósofo sobre la estética que, según éste, las obras de arte no son compuestas para el estudio y la erudición, sino que ellas deben ser comprendidas y gozables inmediatamente por sí mismas sin este rodeo de amplios y remotos conocimientos. En consecuencia, el arte no es para un pequeño y cerrado círculo, los menos, los cultos, sino para la nación en todo su conjunto. Lo que en general

vale para la obra de arte, halla también igualmente aplicación en el aspecto de la realidad histórica representada. Asimismo debe ella ser clara y concebible, sin vasta erudición, para nosotros, que pertenecemos también a nuestro tiempo y a nuestro pueblo, a fin de poder devenir consustanciados con ella y no vernos obligados a permanecer en su presencia como ante un mundo que nos resulta extraño e incomprensible.

Otras de las categorías artísticas, o filosóficas, que el pensador estudia en esta parte es el carácter. Quizá este parágrafo, nacido de la más honda inspiración del artista y del filósofo que subsistían en Hegel, sea uno de los más hermosos de la *Estética*. No es ya la forma lo que atrae por su acento subyugante y sugestivo; es el trasfondo mismo que se impone como una verdad palpitante que parece haber sido arrancada de las entrañas de la vida. Es como si Hegel abarcara con una mirada toda su filosofía y la condensara en pocas páginas insuflándole el vigor y la fuerza que sólo están latentes en la *Fenomenología* y en la *Lógica*. Estos caracteres que ofrece el arte, en sus expresiones más nobles, no son ejemplos aislados de la grandeza a que pudieron llegar Homero, Sófocles, Rafael o Shakespeare, y que a la postre se petrifican en una página, un drama o un cuadro; son, por el contrario, representaciones extraídas del proceso histórico que permiten estimar aún su cualidad viviente. Estas reflexiones hegelianas trascienden el linde de la caracterología y aún de la estética más exigente para exponernos el modelo humano de carne y hueso que ningún musec puede alojar. Es la captación cabal que el artista ha realizado, liberado de la superficialidad y adentrado en la médula de lo humano: Es el sueño de Pigmalión que crea y da vida a Galatea. La desaparición del arte, que se desvanece en la orgía báquica en que todos los miembros están ebrios, para dar paso al hombre sobrio con todos los atributos que le son inherentes. Se ha dicho con exageración que toda la *Estética* de Hegel no es más que el canto fúnebre del arte. Si se lee y se relee esta sección dedicada al carácter tal vez se coincida, por lo menos parcialmente, con este inquietante juicio. Mas habría que subrayar que lo que aquí muere son las formas caducas del arte, pues la intención de este elogio negativo no sería más que un modo de denunciar lo que el arte le ha sustraído al hombre en sus creaciones más o menos ficticias, hoy arrumbadas en galerías y sarcófagos. La estética hegeliana,

por encima de sí misma, nos revela no la imagen de un ser amputado o distorsionado por una actividad ambigua llamada arte, sino la presencia real y plena de un hombre configurado por la fuerza de la vida y del *pathos*.

Al final de este volumen, como quien regresa de un sueño, Hegel se ocupará del artista; de sus condiciones, de sus defectos y virtudes, del talento y del genio. Pero este artista es ahora el hombre que ha hecho el tránsito de lo particular a lo universal, que ya no se inspirará en la abundancia de la abstracción sino en la riqueza avasallante de la vida. Y este hombre debe ser todo el mundo, liberado del prosaísmo cotidiano por las fuerzas de la sensibilidad y del espíritu mancomunadas en la tarea de restaurar lo bello en él.

La idea de lo bello artístico o lo ideal

La idea como lo bello artístico no es la idea como tal, que una lógica metafísica debe aprehender como lo absoluto —insiste Hegel—, sino la idea, hasta donde ella se ha transformado en realidad y ha entrado con esta realidad en la unidad inmediata. En consecuencia, la idea como tal es lo verdadero en sí y para sí, pero lo verdadero sólo según su universalidad aún no objetivada; la idea como lo bello artístico es, sin embargo, la idea con la más precisa determinación de ser en sí realidad esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad con la determinación de dejar aparecer la idea. De esta manera queda expresada la exigencia de que la idea y su configuración como concreta realidad han de devenir por completo adecuadas entre sí. Concebida así, la idea como realidad configurada de acuerdo con su concepto es lo ideal. La tarea de tal correspondencia podría ser entendida en sentido del todo formal, porque la idea podría ser esta o aquella idea, si sólo la forma real, no importa cuál, representa, por cierto, esta idea determinada. Pero en tal caso la verdad requerida del ideal es confundida con la precisión, la que consiste en que un significado cualquiera expresa y reencuentra su sentido en la forma. Lo ideal no debe entenderse así. Un contenido indefinido puede llegar a representarse de modo adecuado según el criterio de su esencia sin tener que recurrir a la belleza artística de lo ideal. Además,

en comparación con la belleza ideal la representación aparece siempre defectuosa. Observemos, sin detenernos demasiado en ello por ahora, que el defecto de la obra de arte no siempre debe ser considerado como incapacidad subjetiva, sino que la insuficiencia de la forma procede también de la insuficiencia del contenido. Los chinos, indios o egipcios, por ejemplo, en sus formas artísticas se detuvieron en la falsa determinación de la forma y no pudieron apoderarse de la verdadera belleza porque sus representaciones mitológicas, el contenido y el pensamiento de sus obras de arte, eran aún en sí indeterminados o de deforme determinación, es decir, carecían del contenido en sí mismo absoluto. Así una obra de arte es tanto más excelente, cuanto más profunda es también la verdad interna de su contenido y su pensamiento. En consecuencia, en ciertos grados de la conciencia del arte y de la representación el abandono y la distorsión de las formaciones naturales no es una casual falta de destreza técnica o práctica, sino una alteración intencionada que surge del contenido, el cual está en la conciencia y es exigida por ésta. Hay entonces un arte deficiente, que en cuanto concierne al orden técnico y otros puntos de vista puede ser del todo completo en su esfera determinada, pero que muestra su carencia frente al concepto mismo del arte y lo ideal. Sólo en el arte mas elevado la idea y la representación se corresponden, en el sentido de que la forma de la idea es en sí misma la forma verdadera en sí y para sí, porque el contenido de la idea que ella expresa es, a la vez, el contenido verdadero.

El concepto de lo bello en general

Dice Hegel que llamamos a lo bello la idea de lo bello; de este modo hay que entender que lo bello mismo debe ser captado como idea, es decir, como idea en forma determinada, como ideal. Sin embargo, la idea en general no es nada más que el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos. Así el concepto como tal no es todavía la idea, si bien concepto e idea se usan a veces de manera promiscua; empero sólo es idea el concepto presente en su realidad y colocado en unidad con ella. Esta unidad —según el filósofo— no puede representarse quizá como simple neutralización de concepto y realidad, de

modo que ambos pierden su peculiaridad y cualidad, como la potasa y el ácido se neutralizan en la sal. Por el contrario, en esta unidad el concepto permanece como lo dominante. Así el concepto es ya en sí su propia naturaleza, según esta identidad y produce por eso mismo la realidad como lo suyo propio, en la que mientras ella es su autodesarrollo, él no renuncia a nada de sí, sino que realiza el concepto dentro de sí mismo y se mantiene en unidad consigo en su objetividad. Tal unidad del concepto y la realidad es la definición abstracta de la idea.

Si bien a menudo se ha utilizado en la teoría del arte la palabra idea, los entendidos se han mostrado hostiles a este vocablo, pues se cambia lo que la filosofía moderna llama idea por una representación indeterminada y por el ideal abstracto carente de la individualidad de teorías y escuelas artísticas conocidas. Por tanto, si dejamos esta discusión y regresamos a la idea no impugnada hallamos en ella la unidad concreta del concepto y la objetividad.

Así, pues, lo que la naturaleza del concepto considera como tal no es él en sí mismo la unidad abstracta frente a la diferencia de la realidad, si bien como concepto es ya la unidad de las determinaciones diferentes y por ello la totalidad concreta. Las representaciones devienen conceptos sólo cuando se muestra que ellas contienen aspectos diferentes en la unidad; porque esta unidad en sí misma determinada constituye el concepto. Mas el concepto, sostiene Hegel, es una unidad tan absoluta en sus determinaciones, que éstas no son nada por sí mismas y no pueden realizarse en autónomo aislamiento. Por consiguiente, el concepto contiene todas sus determinaciones en la forma de esta unidad ideal y universalidad que constituye su subjetividad a diferencia de lo real y de lo objetivo. Las diferencias que el verdadero concepto tiene en sí son una identidad carente de autonomía. Un ejemplo exacto nos lo ofrece la adecuada representación, el yo autoconsciente en general. Lo que llamamos alma, y con precisión yo, es el concepto mismo en su existencia libre. El yo contiene una multiplicidad de representaciones y pensamientos; sin embargo, este contenido tan múltiple, en cuanto está en el yo se mantiene incorpóreo e inmaterial y, a la vez, comprendido en esta unidad ideal, como la pura apariencia traslúcida del yo en sí mismo. Esta es la forma en que el concepto contiene sus autodeterminaciones diferentes en unidad ideal.

Las más exactas determinaciones del concepto, que pertenecen al concepto según su propia naturaleza, son entonces lo universal, lo particular y lo singular. Cada una de estas determinaciones considerada para sí sería una simple abstracción unilateral. En esta unilateralidad, sin embargo, ellas no existen en el concepto, porque éste constituye su unidad ideal. El concepto es, pues, lo universal, que por una parte, se niega a través de sí mismo en la determinación y particularización, pero por otra, recoge esta particularidad como negación de lo universal. Pero lo universal, en lo particular, que constituye sólo los aspectos particulares de lo universal mismo no llega a ningún otro en absoluto y restablece así en lo particular una unidad consigo como universal. En este retorno a sí el concepto es negación infinita; no negación contra otro sino autodeterminación, en la cual él se presenta sólo como unidad afirmativa que se mantiene en sí. Por tanto él es la verdadera singularidad como la universalidad consigo misma en sus particularidades.

El concepto es la unidad consigo en la alteridad y por tanto la libertad, que tiene a través de lo otro toda negación sólo como autodeterminación y no como limitación extraña. Mas el concepto como esta totalidad contiene ya todo lo que la realidad como tal lleva a la apariencia y que la idea retorna a la unidad mediada. Los que así opinan —subraya Hegel— sostendrían que la idea es algo por completo distinto. Particularmente sobre el concepto ni conocen la naturaleza de la idea ni del concepto. Sin embargo, al mismo tiempo, el concepto se diferencia de la idea porque él es la particularización sólo en abstracto, pues la determinación, como contenida en el concepto, permanece en la unidad y la universalidad.

Pero entonces el concepto se mantiene aún en la unilateralidad y es resultado de esta carencia, porque aunque él es en sí mismo la totalidad, concede empero el derecho a un desarrollo libre sólo al aspecto de la unidad y la universalidad y arroja ahora lo que ella misma contiene en sí dentro de la subjetividad ideal en la objetividad real e independiente. El concepto a través de su propia actividad se instaura como la objetividad.

No obstante, puesto que es sólo el concepto el que tiene que darse existencia y realidad en la objetividad, entonces la objetividad deberá llevar el concepto a la realidad. El concepto es la unidad ideal mediada de sus momentos particulares. El poder del concepto, que no cede ni pierde su universalidad en

la dispersa objetividad, sino que revela su unidad a través de la realidad y en sí mismo. Porque su propio concepto es conservar en su opuesto la unidad consigo. De este modo el concepto es la real y verdadera totalidad.

Esta totalidad es la idea que por cierto no es sólo la unidad ideal y la subjetividad del concepto, sino también la objetividad que no se contrapone al concepto como a un simple opuesto sino en la cual el concepto se refiere como a sí mismo. Según ambos aspectos —subjetivo y objetivo— del concepto la idea es un todo, pero a la vez la coincidencia realizada y que se realiza eternamente y la unidad mediada de estas totalidades. La idea es, pues, toda la verdad.

La existencia de la idea

Todo existente tiene, en efecto, la verdad en cuanto es una existencia de la idea. Porque la idea es sólo realidad verdadera. Lo aparente no es ya sin embargo verdadero, puesto que posee existencia interna o externa. Entonces sólo la existencia tiene realidad y verdad. Y por cierto verdad no ya en sentido subjetivo sino en el significado objetivo, según el cual el yo o un objeto externo, una acción o un acontecimiento constituye el concepto mismo en su realidad. Si falta esta identidad, entonces lo existente es sólo una apariencia en la cual se objetiva en lugar del concepto total únicamente un aspecto abstracto cualquiera, el que en tanto se independiza en sí frente a la totalidad y la unidad, puede empobrecer hasta llegar a la oposición contra el verdadero concepto. Así es pues sólo la realidad, según el concepto, una verdadera realidad, y verdadera, en efecto, porque la idea misma accede en ella a la existencia.

La idea de lo bello

Dice Hegel que la belleza es idea, de modo que belleza y verdad son lo mismo. Empero, lo bello debe ser verdadero en sí mismo, aunque en particular se diferencia lo verdadero de lo bello. Verdadera es, por cierto, la idea como ella es y como es

pensada en cuanto idea, según su en sí y su principio universal. Mas no en su existencia sensible y externa, sino en ésta, la idea universal, es para el pensar. La idea debe asimismo realizarse externamente y alcanzar una determinada existencia real como objetividad natural y espiritual. Lo verdadero, que es como tal, también existe. En cuanto esto es inmediatamente para la conciencia en su existencia exterior y el concepto se mantiene muy cerca en unidad con su apariencia externa, la idea no es verdadera sino bella. Lo bello —según el filósofo— se determina como la apariencia sensible de la idea. Porque lo sensible y objetivo en general no conserva en la belleza ninguna independencia en sí, tiene que renunciar a la inmediatez de su ser, ya que este ser es sólo existencia y objetividad del concepto y es puesto como una realidad que conduce el concepto a la unidad con su objetividad, y así en esta existencia objetiva, que vale sólo como apariencia del concepto, lleva la idea misma a la manifestación.

Por esta causa el entendimiento no puede aprehender la belleza, pues el entendimiento en lugar de avanzar hasta esta unidad asegura siempre la diferencia en la separación independiente, y esto, puesto que la realidad es algo por completo distinta de la idealidad, lo sensible algo que difiere del concepto, lo subjetivo algo en extremo diferente a lo objetivo tales oposiciones no podrían unirse. Así el entendimiento se mantiene siempre en lo finito, en lo unilateral y no verdadero. Lo bello, en cambio, es en sí mismo infinito y libre. En lo bello el concepto no permite a la existencia externa seguir leyes propias, pero determina por sí su articulación y la forma aparente, que como coincidencia del concepto consigo mismo en su existencia constituye aún la esencia de lo bello. Mas el vínculo y la fuerza de la cohesión son la subjetividad, la unidad, el alma, la individualidad.

Lo bello, pues, si lo consideramos en relación con el espíritu subjetivo no es ni para la inteligencia no libre que permanece en su finitud ni para la finitud del querer. Como inteligencia finita experimentamos los objetos internos, los observamos, los consideramos sensiblemente verdaderos, los unimos a nuestra intuición, representación, y hasta a las abstracciones de nuestro entendimiento pensante que les da la forma abstracta de la universalidad. Aquí, entonces, la finitud y la no libertad consisten en que la cosa es supuesta como autónoma. Por tanto, nos regimos según las cosas, las dejamos

actuar, y aceptamos que nuestras representaciones y demás sean dominadas por la fe en la cosa, en cuanto estamos convencidos de aprehender los objetos con exactitud si nos comportamos pasivamente y limitamos nuestra total actividad a lo formal de la atención y de la abstención negativa de nuestras imaginaciones, opiniones preconcebidas y prejuicios. Con esta libertad unilateral de los objetos es puesta inmediatamente la no libertad de la captación subjetiva. Para ésta, es pues, dado el contenido, y en lugar de la autodeterminación subjetiva aparece la simple recepción y percepción de lo existente, según se presenta como objetividad. La verdad debe ser lograda sólo a través del sometimiento de la subjetividad.

Lo mismo se encuentra, aunque en sentido opuesto, en el querer infinito. Aquí yacen los intereses, los fines e intenciones en el sujeto, los que él quiere hacer valer contra el ser y la cualidad de la cosa. Por tanto su decisión puede seguirse sólo en cuanto él anula el objeto o lo modifica, lo elabora o neutraliza sus cualidades. Así son las cosas las que deben ser despojadas de su autonomía, en cuanto el sujeto las somete a su servicio y las considera como cosas útiles, como objetos que tienen su concepto y fin no en sí sino en el sujeto.

El sujeto es en lo teorético finito y no libre a través de la cosa cuya autonomía es supuesta; también lo es en la práctica mediante la unilateralidad, la lucha y la contradicción interna de los fines promovidos por los impulsos internos y las pasiones, así como a través de la resistencia nunca aportada del todo del objeto. Entonces, la separación y la oposición de ambos aspectos, de los objetos y de la subjetividad constituyen en esta relación el supuesto y se lo considera como un verdadero concepto.

Igual finitud y falta de libertad mantiene el objeto en ambas relaciones. En lo teorético su autonomía, si bien ella es supuesta, es una libertad aparente. Porque la objetividad como tal sólo *es*, sin que su concepto como unidad subjetiva y universalidad esté dentro de ella para ella. El concepto está fuera de la objetividad. Cada objeto en esta exterioridad del concepto existe, por tanto, como simple particularidad, que con su multiplicidad se torna hacia afuera y aparece expuesta en relaciones infinitamente múltiples, en la creación, el cambio, la violencia, la decadencia a través de otros. En la relación práctica esta dependencia es puesta expresamente como tal y la resistencia

de la cosa contra la voluntad se mantiene relativa, sin tener en sí la potencia de una autonomía última.

Mas la consideración y la existencia de los objetos como bellos es la unificación de los dos puntos de vista, en cuanto ella supera la unilateralidad de ambos, tanto del sujeto como del objeto, y de este modo su finitud y carencia de libertad.

Por tanto, desde el lado de la relación teorética el objeto no es simplemente considerado como objeto singular existente, que tiene su concepto subjetivo fuera de su objetividad y que en su realidad particular transcurre y se dispersa múltiplemente según las diversas direcciones; sino que el objeto bello permite aparecer como realizado en su existencia al propio concepto e indica en él mismo la unidad y la vitalidad subjetivas. Por consiguiente, el objeto ha condensado en sí la tendencia hacia afuera, elimina la dependencia extraña y transforma, mediante la reflexión, su no libre finitud en libre infinitud.

Pero el yo con respecto al objeto cesa de ser sólo la abstracción de la atención, del intuir sensible, del observar y del disolver las intuiciones sensibles singulares y las observaciones en el pensamiento abstracto. En este objeto el yo deviene en sí mismo concreto, en cuanto constituye para sí la unidad del concepto y de la realidad, la unificación en la que su concreción misma, de los aspectos que hasta ahora se separaban en él y en el objeto, y eran por tanto abstractos.

En cuanto se refiere a la relación práctica, el deseo retrocede, en efecto, ante la consideración de lo bello; el sujeto anula sus fines frente al objeto y considera esto mismo como autónomo en sí, como autofin. De este modo se disuelve la relación simplemente finita del objeto, en la cual éste servía como instrumento útil a los fines externos y contra su realización, o bien se imponía como no libre, o estaba obligado a admitir el fin extraño. Al mismo tiempo ha desaparecido también el vínculo no libre del sujeto práctico, porque éste ya no se diferencia en intenciones subjetivas, y su material y medios, y permanece en el cumplimiento de las intenciones subjetivas en la relación finita del simple deber, si bien tiene ante sí el concepto y el fin completamente realizados.

Por eso la consideración de lo bello, en la concepción hegeliana, es de tipo liberal, un dejar-hacer de los objetos como si fuesen en sí libres e infinitos, y de ningún modo el querer po-

seerlos y servirse de ellos como útiles para necesidades e intenciones infinitas, de modo que el objeto como bello no aparece forzado ni constreñido por nosotros ni combatido o vencido por las restantes cosas externas.

Por tanto, según la esencia de lo bello, en el objeto bello el concepto, su fin y el alma misma, tanto en su determinación externa, la multiplicidad y la realidad en general deben aparecer como algo efectuado por sí y no por otro, pues el objeto tiene la verdad sólo como unidad inmanente y coincidencia de la existencia determinada, de su auténtica esencia y del concepto. Porque, además, desde que el concepto mismo es lo concreto, así también su realidad aparece absolutamente como una creación completa cuyas partes singulares se muestran como inspiración y unidad ideales. Así pues, el acuerdo del concepto y la apariencia es una compenetración total. De aquí que la forma y figura externa no permanecen separadas de la materia externa ni se expresan mecánicamente para otros fines, sino que ella aparece como la forma configurada e inmanente de la realidad según el concepto. Pero, en fin, como los aspectos particulares, partes, miembros del objeto bello concuerdan también en la unidad ideal y dejan aparecer esta unidad, el acuerdo debe aún ser en él sólo así visible, de modo que ellos conservan unos frente a otros la apariencia de una libertad autónoma, es decir, no deben tener una unidad sólo ideal como en el concepto como tal, sino que deben también aclarar el aspecto de una realidad autónoma. Ambos aspectos tienen que estar presentes en el objeto bello: la necesidad puesta por el concepto en el encuentro de los aspectos particulares y la apariencia de su libertad como parte resultante para sí y no sólo para la unidad. La necesidad como tal es la relación de los aspectos que resultan así recíprocamente según su esencia, de modo que tras uno se coloca inmediatamente el otro. Esta necesidad no puede faltar en el objeto bello, pero no debe presentarse en la forma de la necesidad misma, sino esconderse detrás de la apariencia de una contingencia no provocada. Por el contrario, las partes peculiares reales pierden su posición a causa de ser también su propia realidad, y aparecen sólo al servicio de su unidad ideal, que permanece abstractamente sometida.

A través de esta libertad e infinitud que el concepto de lo bello como la objetividad bella y su consideración subjetiva lleva en sí, la esfera de lo bello es sustraída de la relatividad de las relaciones finitas y elevada al reino absoluto de la idea y su verdad.

Insuficiencia de lo bello natural

Nuestro objeto propio, dice Hegel, es la belleza artística como la única realidad adecuada a la idea de lo bello. Hasta ahora se ha valorado lo bello natural como la primera existencia de lo bello, y es el caso de preguntarse ahora en qué se diferencia lo bello natural de lo bello artístico.

De manera abstracta se puede decir que lo ideal es lo bello en sí perfecto, y la naturaleza, por el contrario, lo imperfecto. Con tales predicados vacíos nada se adelanta, pues se trata de hallar un dato determinado sobre lo que constituye la perfección de lo bello artístico y la imperfección de lo bello natural. Debemos entonces plantearnos la pregunta: ¿Por qué la naturaleza es por necesidad imperfecta en su belleza y dónde se manifiesta esta imperfección?

Puesto que hasta aquí consideramos la vida animal y vimos cómo puede presentarse la belleza, nos resta examinar qué significa captar este momento de la subjetividad e individualidad en lo viviente más determinado ante nuestra vista.

Hablamos de lo bello como idea en el sentido en que se habla del bien y de lo verdadero, como idea, es decir, que la idea sea sin más lo sustancial y lo universal, la materia absoluta —no sensible— la existencia del mundo. Pero captada más determinadamente, la idea no es sólo sustancia y universalidad, sino también la unidad del concepto y de su realidad, el concepto instaurado como concepto dentro de su objetividad. Fue Platón quien destacó la idea como lo único verdadero y universal, y por cierto como lo universal en sí concreto. La idea platónica, sin embargo, no es todavía lo concreto verdadero, aunque captada en su concepto y universalidad vale por lo verdadero. Tomada en esta universalidad la idea no está, empero, realizada y no es lo verdadero para sí misma en su realidad. Ella permanece en el simple en sí. Mas como el concepto no es verdadero concepto sin la objetividad, tampoco la idea es verdadera idea sin su realidad y fuera de sí misma. La idea debe, pues, acceder a la realidad y mantenerla por tanto a través de la subjetividad real conceptual en sí misma y su ideal ser para sí. El género así es, por ejemplo,

real como individuo concreto y libre; la vida existe únicamente como lo viviente singular si bien no sólo es realizada por el hombre singular, y toda verdad es sólo como conciencia sapiente, como espíritu existente para sí. Pues sólo la singularidad concreta y no la universalidad y particularidad abstractas, es verdadera y real. Este ser para sí, esta subjetividad es el punto que tenemos esencialmente que afirmar. Pero la subjetividad ahora yace en la unidad negativa, a través de la cual la diferencia en su real subsistencia se muestra, a la vez, puesta como ideal. La unidad de la idea y de su realidad es, entonces, la unidad negativa de la idea como tal y su realidad, como oposición y superación de la diferencia de ambos aspectos. Sólo en esta actividad ella es unidad y subjetividad infinita que se refiere a sí misma. afirmativamente existente para sí. Tenemos que captar así también la idea de lo bello en su existencia real esencialmente como subjetividad concreta y de aquí como singularidad, en cuanto ella sólo como real es idea y tiene su realidad en la singularidad concreta.

Acá tenemos que distinguir al instante una doble forma de singularidad: la inmediatamente natural y la espiritual. En ambas formas la idea se da existencia, y así en ambas el contenido sustancial es la idea, y en nuestro ámbito la idea como belleza es la misma. En este respecto se afirma que lo bello de la naturaleza tiene el mismo contenido que lo ideal. Pero en el lado opuesto, la señalada duplicación de la forma, en la que la idea adquiere realidad, la diferencia de la singularidad natural y la espiritual en el contenido mismo ha introducido una diferencia esencial que aparece en una u otra forma. Así, pues, nos preguntamos cuál es la forma verdaderamente correspondiente a la idea, y sólo en la forma que le es en verdad adecuada la idea explica la totalidad completa y verdadera de su contenido.

En este punto Hegel considera de cerca la diferencia de lo bello natural y de lo ideal que ingresa en esta diferencia de forma de la singularidad. Lo que sobre todo concierne a la singularidad inmediata pertenece tanto a lo natural en cuanto tal como al espíritu, porque el espíritu tiene en primer lugar su existencia externa en el cuerpo y en segundo término también en las relaciones espirituales donde adquiere, ante todo, sólo una existencia en la realidad inmediata.

Si resumimos las reflexiones finales de Hegel respecto a este punto podemos decir que cada animal singular pertenece a una especie determinada y por tanto limitada, sobre cuyo límite

no puede trascenderse. Así el espíritu presenta una imagen general de lo viviente y su organización ante nosotros; pero en la naturaleza real este organismo universal se dispersa en un reino de las particularidades recíprocas, de las que cada una tiene su tipo delimitado de figura y su grado particular de perfeccionamiento. Dentro de este límite insuperable se expresa, además, sólo ese azar de condiciones, exterioridades y la dependencia de ellas mismas en cada individuo singular en modo asimismo casual, particular, y por esta causa se restringe también el aspecto de autonomía y libertad que es necesario para la auténtica belleza.

Así pues, el espíritu encuentra ahora realizado plenamente el concepto cabal de lo viviente natural en su propio organismo corpóreo, de manera que en comparación con éste las especies animales pueden aparecer como incompletas, más bien en grados inferiores como miserables vivientes; sin embargo, también el organismo humano se escinde, aunque en medida menor, asimismo en las diferentes razas y su gradación de formas bellas. Fuera de estas diferencias, por cierto generales, se presenta nuevamente con más precisión el azar de las propiedades de familia, devenidas fijas y su mezcla como el hábito, la expresión, el comportamiento; y a esta particularidad, que lleva el rasgo de una peculiaridad en sí no libre, se agregan aún las modalidades de los tipos de oficios en círculos limitados de vida, comercio y profesión, a los que sin duda hay que añadir todas las singularidades de carácter, de temperamento con su conjunto de deformaciones y perturbaciones.

Esta carencia, tanto física como espiritual de la existencia inmediata, se capta esencialmente como una finitud. Así, el concepto y la idea aún más concreta es lo infinito y libre en sí. La vida animal, si bien como vida es idea, no revela todavía la infinitud y la libertad, que sólo aparece cuando el concepto se extrae de este modo completamente a través de su adecuada realidad, que él tiene sólo dentro de sí mismo. Por tanto sólo el concepto es la singularidad infinita, libre. La vida natural, sin embargo, no lleva más allá de la sensación, la que permanece en sí sin penetrar del todo en la entera realidad, y además, se encuentra inmediatamente en sí condicionada, limitada y dependiente, porque ella no es libre a través de sí, sino determinada por otro. La misma suerte enfrenta la realidad finita inmediata del espíritu en su saber y querer, en sus acontecimientos, acciones y destinos.

Por tanto, aunque también aquí se forman centros más esenciales, éstos son sólo centros, que como las singularidades particulares no tienen verdad en sí y para sí, sino que revelan ésta sólo en la relación recíproca a través del todo. Este todo, tomado como tal, corresponde a su concepto, sin manifestarse en su totalidad, puesto que de este modo permanece sólo como algo interno, y es, en consecuencia, para lo interno del conocimiento pensante, en vez de expresarse visiblemente como la plena correspondencia misma en la realidad externa, y atraer los millares de singularidades de su dispersión a fin de concentrarlos en una expresión y una figura.

Este es el motivo por el cual el espíritu no puede tampoco reencontrar en la finitud de la existencia y su limitación y exterior necesidad la visión y el goce inmediatos de su verdadera libertad, y está obligado a conquistar la necesidad de esta libertad en un ámbito diverso, más elevado. Este ámbito es el arte, y su realidad es lo ideal.

La necesidad de lo bello artístico deriva así de las insuficiencias de la realidad inmediata, y el cometido debe entonces ser instaurado, ya que tiene el deber de manifestar también exteriormente en su libertad la apariencia de lo viviente y sobre todo la fuerza espiritual y modificar lo exterior de acuerdo con su concepto. Así, en primer término, lo verdadero es arrojado de su ámbito temporal, de su extravío en la serie de finitudes y adquiere, a la vez, una apariencia externa, en la que ya no asoma la pobreza de la naturaleza y del prosaísmo, sino una existencia digna de la verdad, existencia que ahora también, por una parte, permanece en libre autonomía, en cuanto tiene su determinación en sí misma y no la encuentra puesta en sí por otro.

El carácter

Consideramos ya en otro lugar las fuerzas sutanciales universales de la acción, las que necesitan para su cumplimiento y realización de la individualidad humana, en la que aparecen como pathos moviente. Pero lo universal de esas fuerzas debe en sí unirse en los individuos particulares, a la totalidad y singularidad. Esta totalidad es el hombre en su espiritualidad concreta y su subjetividad, la individualidad humana total como carácter.

Los dioses se convierten en pathos humano, y el pathos en la actividad concreta es el carácter humano.

Por eso, el carácter constituye el verdadero centro de la representación artística ideal, en tanto une en sí los aspectos hasta aquí considerados como momentos de la propia totalidad. En consecuencia, la idea como ideal, es decir, formada por la representación y la intuición sensible, y en su actividad creadora y perfectible, es en su determinación la singularidad subjetiva referente a sí misma. Pero la singularidad libre, como requiere lo ideal, tiene que mostrarse no sólo como universalidad, sino más bien como particularidad concreta y como mediación unificante y de compenetración de estos aspectos, que para sí mismos se presentan como unidad. Esto constituye la totalidad del carácter, cuyo ideal consiste en la rica energía de la subjetividad que se aprehende a sí misma.

Podemos considerar el carácter como individualidad total, como riqueza en sí. El pathos en tanto se desarrolla interiormente en una individualidad plena no aparece ya en su determinación como el interés total y único de la representación, sino que deviene sólo un aspecto, el principal, del carácter actuante. Por tanto, el hombre no lleva tal vez sólo en sí como su pathos un único dios, sino que el alma del hombre es grande y vasta; a un verdadero hombre pertenecen muchos dioses, y él encierra en su corazón todas las fuerzas que se hallan separadas en el círculo de los dioses; todo el Olimpo está reunido en su pecho. En este sentido decía un antiguo: "¡Con tus pasiones, oh hombre, tú has hecho a los dioses!" Y en verdad, cuanto más se desarrollaban los griegos más dioses tenían, y sus dioses primitivos eran obtusos, es decir, ellos no se habían configurado en la individualidad ni en la determinación.

En esta riqueza debe, por tanto, mostrarse también el carácter. Por supuesto, lo que constituye el interés que adjudicamos a un carácter es una totalidad que se distingue en él, y en esta plenitud, sin embargo, permanece en sí como un sujeto separado. Si el carácter no es esta perfección y esta subjetividad, y es sólo abstractamente dedicado a una pasión, entonces él aparece fuera de sí o maniático, débil o impotente. Así pues, la debilidad e impotencia de los individuos yace justamente en que el contenido de esas fuerzas eternas no aparece en ellos como su más íntimo yo, como predicados, que se adhieren a ellos cual sujeto de éstos.

En Homero, por ejemplo, cada héroe es un conjunto completo y viviente de peculiaridades y rasgos de carácter. Aquiles es el héroe más joven, pero su fuerza juvenil no excluye las restantes cualidades auténticamente humanas, y Homero nos revela esta multiplicidad en las situaciones más variadas.

Sólo una multilateralidad semejante da vivo interés al carácter. Al mismo tiempo esta plenitud debe aparecer como reunida en un sujeto y no como dispersión, desatino y simple irritabilidad multiforme. El carácter, por el contrario, debe entrar en lo más diverso del alma humana, ser internamente, dejar llenar así su yo y sin embargo no atascarse aquí, a la vez, antes bien, mantener en esta totalidad de intereses, fines, cualidades, rasgos de carácter, la subjetividad en sí concentrada y sostenida.

El arte, empero, no puede detenerse en esta totalidad como tal. Tenemos, pues, que ver con lo ideal en su determinación, del que surge la ulterior exigencia de la particularidad e individualidad del carácter. La acción sobre todo en su conflicto y su reacción exige la limitación y determinación de la figura. De esta manera también los héroes dramáticos son en gran parte más simples en sí que los de la épica. La determinación más sensible surge, pues, a través del pathos particular, que se torna rasgo de carácter esencial y dominante y conduce a fines, decisiones y acciones determinados. Mas si se impulsa la limitación hasta el extremo de que un individuo sólo es reducido a la simple forma en sí abstracta de un pathos determinado, como el amor, el honor; entonces todo lo viviente y la subjetividad se pierde y la representación deviene, como en los franceses, mezquina y pobre a menudo. Debe, por tanto, aparecer como dominante un aspecto principal en la particularidad del carácter, pero dentro de la determinación tiene que permanecer resguardado lo viviente total y la plenitud, de modo que se le concede al individuo el espacio para orientarse hacia muchos lados, penetrar en múltiples situaciones y expandir la riqueza de lo interno en sí desarrollado en exteriorizaciones diversas. Las figuras trágicas de Sófocles están dotadas de esta vitalidad, no obstante el pathos en sí simple. Se las puede comparar en su aislamiento plástico con las imágenes de la escultura. Por tanto, también la escultura puede expresar, a pesar de la determinación, una multilateralidad del carácter. Ella coloca, pues, en oposición a la pasión avasallante, que con toda su fuerza concentra en un solo punto, en su silencio y mutismo, la enérgica neutralidad que encierra en sí

apaciblemente todas las fuerzas; pero esta serena unidad no se detiene en la determinación abstracta sino que deja presentir en la belleza, a la vez, el acto de nacimiento de todo como la posibilidad inmediata de irrumpir en las relaciones más diversas. Vemos en las auténticas figuras de la escultura una profunda calma que comprende en sí la facilidad de realizar todas las potencias. Más aún que por la escultura, la interna multiplicidad del carácter debe ser extraída por la pintura, la música y la poesía, y es lo que en todo tiempo ha buscado el verdadero artista. En *Romeo y Julieta*, por ejemplo, para Romeo su pathos principal es el amor; sin embargo, los observamos en las relaciones más variadas con sus padres, sus amigos, sus servidores, en cuestiones de honor y en un duelo con Tibaldo, en la reverencia y respeto hacia el monje; y casi al borde de la tumba, comprometido en un diálogo con el boticario que le ha vendido el mortal veneno, es decir, siempre digno, noble y lleno del más profundo sentimiento.

En consecuencia, el carácter debe reunir su particularidad con su subjetividad, debe ser una figura determinada y tener en esta determinación la fuerza y la solidez de un pathos que permanece fiel a sí mismo. Si el hombre no es de este modo uno en sí, entonces caen los diversos aspectos de la multiplicidad carente de sentido y pensamiento. En el arte precisamente lo infinito y lo eterno de la individualidad se integran para estar en unidad consigo. Según este aspecto la firmeza y el aplomo ofrecen una determinación importante para la representación ideal del carácter. Ellas nacen porque la universalidad de las fuerzas se compenetra con lo particular del individuo y esta conciliación se convierte en subjetividad y singularidad plenas de unidad en sí y que se refieren a sí mismas.

Por esta exigencia hay que oponerse, en efecto, a muchas creaciones del arte moderno, en especial. Tales los casos del *Cid* de Corneille donde no se observa un auténtico pathos. En *Fedra* de Racine se presenta casi el mismo problema, y hasta en el *Werther* de Goethe, un carácter enfermizo, sin fuerza para poder elevarse sobre el egoísmo de su amor. Lo que lo torna atractivo es la pasión, no el pathos, y la belleza del sentimiento, la hermandad con la naturaleza, junto al desarrollo y ternura del alma. Hay que agregar aquí el alma bella de Jacobi, en su novela *Woldemar*, en la que se muestra en máximo grado la falsa mag-

nificencia del alma, la engañosa ficción de la propia virtud y excelencia.

A estas deformaciones, contrapuestas a la unidad y firmeza del carácter, se puede también añadir el principio de la ironía moderna. Esta falsa ironía ha impulsado a los poetas a introducir una diversidad en los caracteres, que no concluye en ninguna unidad, de modo que destruye cada carácter como tal carácter. Si un individuo se presenta también, en primer término, en una determinación, ésta debe pues transformarse en su contrario y no manifestar el carácter más que la nulidad de lo determinado y de su yo. Esto ha sido considerado por la ironía como la propia excelsitud del arte, en tanto el espectador no debe ser absorbido por un interés en sí afirmativo, sino que tiene por ello que mantenerse, así como la ironía misma está sobre y fuera de todo. En este sentido se ha querido interpretar a los caracteres de Shakespeare. Pero el gran poeta se distingue por la resolución y energía de sus caracteres, hasta en la grandeza formal y la constancia en el mal. Hamlet es ante todo en sí vacilante, aunque no duda sobre lo que debe ejecutar, sino cómo debe hacerlo. Ahora, sin embargo, se convierten los caracteres de Shakespeare en espectrales y se estima que la nulidad e insuficiencia, en la vacilación y la omisión, toda esta cháchara debe aún interesar por sí. Mas lo ideal consiste sin duda en que la idea es real, y a esta realidad pertenece el hombre como sujeto, y así como un todo único en sí.

La determinación externa de lo ideal

En lo que concierne a la determinación de lo ideal, sostiene Hegel, consideramos primeramente en general, por qué y de qué modo lo ideal tiene que ingresar, en suma, en la forma de la particularización. Encontramos en segundo lugar que lo ideal debe en sí ser movido y trascender por eso a la diferencia, cuya totalidad se manifiesta como acción. A través de la acción, sin embargo, lo ideal pasa hacia el mundo externo, y así expresamos, en tercer lugar, cómo ha de ser configurado este último aspecto de la realidad concreta en modo artístico. Por tanto lo ideal es la idea identificada con su realidad. Habíamos seguido hasta aquí esa realidad sólo en su individualidad humana y su

carácter. Pero el hombre tiene asimismo una concreta existencia externa de la cual él surge por tanto para reunirse como sujeto, pero en esta unidad subjetiva consigo permanece igualmente referido a la exterioridad. A la existencia real del hombre pertenece un mundo circundante, como a la estatua del dios un templo. Este es el motivo por el cual debemos mencionar ahora los múltiples hilos que atraviesan lo ideal y lo anudan con la exterioridad.

Entramos aquí —prosigue Hegel— en un campo casi inagotable de relaciones y complicaciones frente a lo externo y lo relativo. Se presenta, entonces, en primer término, la naturaleza externa, el lugar, el tiempo, el clima y ya en este respecto se manifiesta a cada paso un cuadro nuevo y siempre determinado. El hombre, además, utiliza la naturaleza externa para sus necesidades y fines, y así hay que considerar el modo de este uso, la ingeniosidad en el descubrimiento y fabricación de utensilios y la vivienda, las armas, los asientos y carruajes y la manera de preparar los alimentos y de consumir, todo el vasto dominio de las comodidades de la vida y el lujo. Por otra parte, un hombre vive en una realidad concreta de relaciones espirituales que asumen por igual toda una existencia externa, de suerte que también los diversos modos de mandar y obedecer, de la familia, la propiedad, la vida campesina, la vida en la ciudad, el culto, la conducción de la guerra, las condiciones civiles y políticas, la comunidad, en suma, la íntegra multiplicidad de las costumbres y de los usos en todas las situaciones y acciones pertenecen al mundo real circundante de la existencia humana.

Según todas estas relaciones lo ideal penetra inmediatamente en la realidad común exterior, en lo cotidiano de la realidad y así en el prosaísmo corriente de la vida. En consecuencia, cuando se examina la nebulosa representación, afirmada por los idealistas de los nuevos tiempos, puede parecer como si el arte debiera cortar todo vínculo con este mundo de lo relativo, pues el lado de la exterioridad sería todo lo indiferente, aún más, el espíritu y su interioridad estaría enfrentado a lo trivial y lo indigno. En este sentido el arte es considerado como una fuerza espiritual que debe elevarnos sobre la esfera total de las necesidades, la penuria y la dependencia, y liberarnos del entendimiento e ingenio que el hombre está habituado a prodigar en este campo. Por tanto, la mayor parte de este problema sería aquí, en efecto, puramente convencional, y

mediante la sujeción al tiempo, al lugar y al hábito constituiría un ámbito de accidentalidad, que el arte debería abstenerse de admitir en él. Esta apariencia de idealidad, sin embargo, es, por una parte, sólo la abstracción especial de una subjetividad moderna, a la que le falta el valor de afrontar la exterioridad; en tanto, por otra, es una especie de violencia que el sujeto se inflige para colocarse sobre este círculo por sí mismo, si no es arrojado ya fuera de él por su nacimiento, estamento y situación en y para sí. Como medio para este alejarse no resta, pues, más que la retirada hacia el mundo de los sentimientos internos, del cual el individuo no sale, y ahora se mantiene en esta irrealidad como lo más sabio, que mira nostálgicamente al cielo, y cree así poder despreciar a todos los seres terrenos. Pero lo ideal auténtico no permanece en lo indeterminado y lo simple interno, sino que debe llegar también en su totalidad hasta la claridad de lo externo en todos los aspectos. Entonces el hombre, este centro pleno de lo ideal vive, es esencialmente ahora y aquí presente, infinitud individual, y la oposición pertenece a la vida de una naturaleza externa circundante en general y por eso mantiene una conexión con ella y una actividad en ella. Ahora bien, esta actividad, que debe ser aprehendida por el arte, no sólo como tal sino en su apariencia determinada, tiene que llegar a la existencia por y en ese material.

Pero como ahora el hombre es en sí mismo una totalidad subjetiva y se aisla frente a lo que le es externo, así también el mundo exterior es un todo en sí conexo y cerrado. En esta exclusión ambos mundos permanecen, sin embargo, en relación esencial y forman sólo en su unión la realidad concreta, cuya representación constituye el contenido de lo ideal. Surge ahora la pregunta ya mencionada: en qué forma y figura podría ser manifestado por el arte, de modo ideal, lo externo dentro de tal totalidad.

Hay que distinguir, según este propósito, tres aspectos en la obra de arte: primero, se da la exterioridad por completo abstracta como tal, es decir, la espacialidad, la figura, el tiempo, el color que necesitan por sí de una forma artística adecuada. En segundo lugar, lo externo se presenta en su realidad concreta, y ello exige en la obra de arte un acuerdo con la subjetividad de lo interno humano colocado en tal ambiente. Por último, la obra de arte es para el goce de la intuición, para un

público que exige poder hallar de nuevo en el objeto artístico mismo su verdadera creencia de acuerdo con el sentimiento y la representación y que desea entrar en comunidad con los objetos expresados.

La exterioridad abstracta

Lo ideal, en cuanto sale de su simple esencialidad e ingresa en la existencia externa, adquiere rápidamente un doble modo de realidad. Por una parte, la obra de arte da al contenido de lo ideal en general la forma concreta de la realidad, y la representa como una condición determinada, situación particular. como carácter, acontecimiento, acción y a la vez, por cierto, en la forma de existencia exterior; por otra parte, el arte transforma esta apariencia ya en sí total en un determinado material sensible, y crea así un nuevo mundo, el mundo del arte, visible también para el ojo y perceptible para el oído. En ambos casos el arte llega hasta los últimos extremos de la exterioridad, en los cuales la unidad en sí total de lo ideal ya no es capaz de transparentarse según su concreta espiritualidad. La obra de arte tiene también en este sentido un doble aspecto externo, que se mantiene como exterioridad como tal y con referencia a su configuración sólo puede recibir una unidad exterior. Retorna aquí la misma relación ya considerada a propósito de lo bello en la naturaleza, y así son también las mismas determinaciones que se hacen valer en este lugar una vez más, pero ahora por medio del arte. El modo de configuración de lo externo es, por una parte, la regularidad, la simetría y la conformidad a leyes, y, por otra, la unidad como simplicidad y pureza del material sensible, que el arte toma como elemento externo para la existencia de sus creaciones.

La obra de arte ideal y el público

El arte como manifestación de lo ideal debe admitir en sí aún todas las relaciones hasta ahora consideradas en la realidad externa, y unir la subjetividad interna del carácter con lo

externo. Mas si el arte es también capaz de crear un mundo en sí cerrado y concordante, entonces la obra de arte misma es aún, como objeto aislado, real, no para sí sino para nosotros, para un público que observa y goza esta obra. Los actores, por ejemplo, cuando representan un drama no hablan sólo entre ellos, sino con nosotros. Y así una obra de arte es un diálogo con cada uno que la mira. Además, el verdadero ideal es comprensible para cada uno en los intereses universales y en las pasiones de sus dioses y de sus hombres; mientras el ideal conduce, sin embargo, sus individuos a la intuición, dentro de un mundo externo determinado, de costumbres y otras peculiaridades, surge entonces la nueva exigencia que esta exterioridad agrega al acuerdo no sólo con los caracteres representados, sino también con nosotros. Como los caracteres de la obra de arte concuerdan con su mundo exterior, exigimos también para nosotros la misma armonía con ellos y su ambiente. Pero a cualquier época que pertenezca una obra de arte, lleva en sí siempre particularidades que la diferencian de las características de otros pueblos y siglos. Poetas, pintores, escultores, músicos eligen a voluntad los temas de épocas pasadas, cuya cultura, costumbres, usos, cultos difieren de la cultura general de su propio tiempo. Tal retorno al pasado tiene la gran ventaja de que esta separación de la indeterminación y del presente, mediante el recuerdo, realiza ya de por sí esa generalización del tema al cual el arte no puede sustraerse. El artista, sin embargo, pertenece a su propio tiempo, vive dentro de sus hábitos, sus modos de ver, sus representaciones. Los poemas homéricos, por ejemplo, bien que pueda presentarse realmente a Homero como el único poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*, haya vivido o no haya existido nunca, están separados, cuando menos, por cuatro siglos de la guerra de Troya; y un período mayor separa aún a los grandes trágicos griegos de la época de los antiguos héroes, de la cual han transportado el contenido de su poesía a su presente. Lo mismo acontece con los nibelungos y el poeta que pudo reunir en un todo orgánico las diversas leyendas que el poema contiene.

El artista se siente ahora por completo a gusto en el pathos universal de lo humano y de lo permanente, pero la figura externa múltiplemente condicionante de la época antigua misma, cuyos caracteres y acciones él presenta, se han modificado esencialmente y le resultan extraños. Además, el poeta crea para un

público y ante todo para su pueblo y su tiempo, que deben exigir poder comprender la obra de arte y así sentirla como algo propio. Es verdad que las obras de arte auténticas e inmortales mantienen un goce latente para todas las épocas y naciones, pero también es indispensable, para su correcta comprensión por los pueblos extraños y épocas lejanas, un amplio aparato de noticias, conocimientos e informaciones de tipo geográfico, histórico y aun filosófico.

Frente a este conflicto de épocas diferentes hay que preguntarse cómo debe ser configurada una obra de arte con referencia a los aspectos externos del lugar, los hábitos, los usos y las condiciones religiosas, políticas, sociales y éticas: si el artista debe, en efecto, olvidar su propio tiempo y tener ante sus ojos sólo el pasado y su existencia real, de modo que su obra sea un cuadro fiel del pasado; o si está no sólo autorizado sino obligado a considerar únicamente su nación y su presente en general y elaborar su obra según estos dictámenes, que se relacionan con la particularidad de su tiempo. Se puede expresar así esta opuesta exigencia: el tema debe ser tratado objetivamente, de acuerdo con su contenido y su tiempo, o subjetivamente, es decir, debe ser por completo apropiado a la cultura y a los hábitos del presente. Tanto uno como otro aspecto, mantenido en su oposición, lleva a un extremo igualmente falso. En este sentido hay que considerar tres aspectos: la estimación subjetiva de la cultura del propio tiempo; la fidelidad objetiva respecto al pasado, y la verdadera objetividad en la representación y apropiación de hechos extraños de otra época y nacionalidad adaptables a temas actuales.

Ha sido el propósito de este capítulo, en tanto seguimos muy de cerca el vocabulario hegeliano, ofrecer las principales ideas filosóficas que preceden al desarrollo de la *Estética* en sus tres grandes divisiones, que luego se tratarán. Aquí dejamos expuesto el torso casi desnudo de una obra que ayuda a aprehender los elementos más valiosos de la cultura de Occidente, que desde la muerte de Hegel hasta nuestros días ha perdido su sustancia o se ha diluido en una vulgar divagación de sedicentes especialistas. Estos, con escasas excepciones, sirven de puntales a la civilización judeo cristiana, la que hoy sólo ofrece toneladas de papel impreso o insólitas muestras de arte decadente, tras las cuales esconde su impotencia e incapacidad de reacción frente a los graves problemas de una

humanidad dilacerada que exige cambios esenciales en sus estructuras. Por lo demás, no creemos, como sostiene E.H. Gombrich (*In the Search of Cultural History*, Oxford, 1978, pág. 5), que la cultura occidental se halle en crisis por haberse derrumbado sus fundamentos hegelianos basados sobre "un sistema metafísico" y el "retorno a las tradiciones de la teología". Estas consideraciones del distinguido crítico de arte son demasiado superficiales y no penetran en la médula de la filosofía de Hegel. Gombrich no parece estar en condiciones de entender al pensador alemán porque confiesa su alergia contra el filósofo, de modo que ni siquiera ha hojeado sus principales obras para probar su aserto. Además, Schopenhauer, Bertrand Russell y Karl Popper no son testimonios veraces contra Hegel, como supone el referido autor.

CAPITULO III
(Según el volumen 3 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte simbólico

En la parte titulada *Lo bello artístico y lo ideal* quedan resumidos los fundamentos de la estética hegeliana, los que no sólo encierran los principios de esta disciplina, que nacía dialécticamente como la parte más incisiva de lo que se ha llamado el "sistema" del gran pensador, sino que, a la vez, evidencia un ajuste más preciso de lo que se considera —no sin razón— su idealismo objetivo. Este se aleja, según muchos textos del filósofo, de la representación corriente que lo vincula a una idea nebulosa de origen incierto, pues sin negar del todo esta ascendencia idealista, es evidente que tanto la idea como el espíritu mantienen un nexo innegable con el movimiento, lo concreto, la vida, en suma. Si es cierto que el arte es la manifestación sensible de la idea, y esta última es la verdad absoluta, se deduce que la verdad y la belleza son idénticas, pues ambas son ideas. Podría argüirse que son también distintas porque la belleza es la idea captada en el arte por los sentidos, mientras que la verdad es la idea en sí misma, es decir, aprehendida como pensamiento puro en la filosofía. Sin embargo, para un idealista consecuente con la tradición atribuida a Hegel parecería imposible que lo absoluto se revelase en lo sensible como lo ideal. Empero, si lo absoluto, lejos de ser algo incondicionado, a la manera platónica, es la más alta realización del espíritu, en virtud de lo cual el todo llega a ser un proceso, lo absoluto es la conciencia de ese todo o la base de cuanto existe como expresión de la sustancialidad del mundo. Quizá podríamos reforzar esta afirmación mediante el apoyo de la *Lógica*. Allí se dice que el concepto no es aún la idea; es sólo subjetividad.

La idea, en definitiva, surge de la unidad concreta del concepto y el objeto, y en este sentido también lo bello es lo ideal que coincide con la idea del artista como descubridor de algo real oculto tras lo sensible. El arte, entonces, como creación humana es lo absoluto —lo omnicomprensivo— que complementa la doctrina de la *póiesis* aristotélica y se expresa en la *Estética* de Hegel —tal vez en toda su filosofía— como la esencia del trabajo.

El tema propio del arte es lo bello, pues el pensador elimina de esta esfera la sedicente belleza de lo natural, la que nada tiene que ver con el espíritu para el cual sólo cuenta la creación humana. Cada obra de arte presenta, pues, dos aspectos diferentes: por un lado el concepto, antes de haber surgido como pluralidad y objetividad es la parte esencialmente subjetiva, que puede considerarse el sustrato espiritual, o bien el contenido de la obra de arte. Esta especie de unidad no se mantiene cerrada en sí misma, sino que expresa en la multiplicidad de las diferencias objetivas, es decir, es el lado material de la obra de arte, su corporeidad o forma. La estética hegeliana, hay que repetirlo hasta el cansancio, es una estética del contenido y mediante éste el hombre manifiesta su sensibilidad creadora. Esto es lo ideal del arte, lo bello, que resplandece en las cosas, a las que el espíritu transmite vida y movimiento. (Es la idea, en síntesis, antes de asomarse plenamente en el horizonte de la filosofía, según la interpretación sólita de Hegel). Este proceso se cumple de manera gradual, por supuesto, y el hombre lo alcanza en tres etapas —la simbólica, la clásica y la romántica— cada una de las cuales va integrando la personalidad humana en una espiral ascendente y annihilante que supera al arte mismo, si bien no lo destruye, como pretende Croce, sino que lo trasciende y lo transforma en algo que se adentra en la subjetividad para convertir al hombre en la obra de arte individual y social que la dialéctica del amo y el esclavo deja entrever en el capítulo IV de la *Fenomenología*. Por eso ha podido decirse mucho después que la conciencia no sólo refleja el mundo objetivo sino que lo crea, en la medida en que el ser humano es capaz de liberarse de las enajenaciones internas y externas que sofocan el desarrollo de su libertad, y trepando a través de las cuales la filosofía —que ha deglutido a la religión— le allana el camino para diluir la costra del espíritu objetivo.

Es interesante observar, al pasar, que en el tratamiento del simbolismo Hegel se anticipó, y resolvió, muchas concepciones que después alcanzarían particular notoriedad. Resulta así extraño que en toda la literatura sobre el tema, tan abundante en las distintas disciplinas humanistas, y hasta científicas, casi nadie recuerda a Hegel y su original enfoque de lo simbólico, sin desdeñar el significado y el signo por la importancia que aquí adquieren. El símbolo no es una realidad inaccesible —una especie de cosa en sí— para nuestro pensador, sino todo lo contrario: es lo superable como forma distorsionada de una realidad apenas entrevista, que el espíritu debe clarificar y ubicar en su contexto. Hegel, que incursiona asimismo en diversos aspectos literarios y de estilo referentes a los puntos de vista artísticos examinados en esta forma, no cree que el hombre sea un animal simbólico, y por supuesto rechaza el simbolismo religioso, que en su tiempo defendió Schleirmacher. Precisamente nuestro autor quiere mostrar con su teoría tripartita de la *Estética* que esta etapa originaria señala el grado inicial de una búsqueda, que no sólo resuelve el problema del arte como tal, la unidad de la forma y el contenido, sino que se esfuerza en iluminarlo mediante la filosofía. Esta filosofía subraya el sentido de lo bello y la cuestión conexa, el ámbito de lo real en que vive inmerso el ser humano, cuya sensibilidad aparece cada vez más enriquecida al pasar de lo simbólico, lo clásico y lo romántico hasta alcanzar una integración sensible y espiritual que nunca es definitiva, porque el arte, como las culturas de que es parte, también muere, aunque no desaparece.

Lo simbólico es un punto de partida, una bruma espesa que hay que despejar para llegar al resplandor de la idea. Hegel transitó sobre los supuestos enigmas y los escollos del arte antiguo y eludió todas sus ilusiones. No sucedió lo mismo con sus contemporáneos y posteriores tratadistas del arte y la así llamada filosofía del arte, o del lenguaje, quienes erigieron las construcciones más extrañas respecto de lo simbólico sin reparar que el filósofo había dado ya respuestas fundamentales en este terreno mediante sus célebres lecciones.

En el arte simbólico, que aquí nos ocupa, el espíritu lucha por expresar sus representaciones, si bien no puede encontrar su adecuada corporeidad, esto es, el contenido y la forma no aciertan a descubrir su punto de equilibrio. En consecuencia,

el arte adopta el símbolo como su instrumento. La esencia del símbolo reside en que sugiere un significado, mas no lo revela. El símbolo es siempre algo material colocado ante nosotros; lo que simboliza es determinado pensamiento o cierto significado espiritual. De este modo, en el arte simbólico el símbolo constituye la materia, en tanto su significado es el contenido. Por tanto el símbolo, para llegar a ser tal, tiene que poseer algún rasgo de afinidad con su significado; pero también debe ser diferente de éste, porque de otra manera ya no es un simple símbolo y se convierte en un auténtico modo de expresión. Según esta diferencia el símbolo es siempre ambiguo. El triángulo, por ejemplo, puede considerarse como el símbolo de Dios, o del delta del Nilo y su fertilidad. Tal ambigüedad explica, sin duda, el misterio que penetra todo el arte simbólico, en particular el de Egipto. Esta tierra es un conglomerado de enigmas y problemas que hacen del simbolismo casi el fundamento apropiado de una humanidad subdesarrollada, la cual no ha podido resolver el sentido del espíritu para el cual el mundo es todavía un misterio.

Dado que la obra de arte encierra el contenido y la forma material o fenoménica, está claro para Hegel que no puede existir arte alguno en tanto el espíritu no haya reconocido la diferencia entre ambos aspectos y su separación mutua. La exigencia primordial del arte es que ambos aspectos sean reducidos a una unidad, lo que supone, en última instancia, su diferencia. Así, los pueblos que no han advertido esta unidad y escisión no han tenido arte. Tal es el caso del pueblo zend, que adoraba la luz como dios, mas no le rendían culto a la manera de un símbolo de la divinidad; por el contrario, para los parsis la luz representaba, en consecuencia, la presencia física de dios.

La comprensión de esta diferencia entre el contenido y la forma —esencial para el arte— puede ser consciente o inconsciente. Se puede experimentar como un claroscuro, mas no se consigue llevarla con claridad a la conciencia, como sucede con el simbolismo inconsciente de los indios. Aunque en otros casos, como en el simbolismo consciente de los egipcios y de los hebreos dicha comprensión aparece ya perfectamente accesible.

Entre los antiguos indios la separación se experimenta apenas, según decimos. Hay momentos en que ella resulta tan clara que dios, con el nombre de Brahma, se concibe abstraído

por completo del mundo, como el ser único sin forma, vacío, del que nada se puede predicar. En otros instantes ambos aspectos se confunden totalmente y entran en agudo conflicto. Así sucede que cualquier objeto se mezcla con la divinidad: la vaca, el mono, la serpiente, que en la India son adorados aún hoy como verdaderos dioses. Toda esta confusión de lo divino y lo sensible provoca esa inquietante y tumultuosa fantasía, de ensueños y distorsionadas figuras que es propia del arte indio.

Esta turbulencia indica, por cierto, que el pueblo dentro del cual acontece, está por lo menos subconscientemente enterado de las contradicciones que subyacen en sus alucinantes concepciones. Tal oposición se basa en que mientras, por un lado, el objeto de los sentidos se considera divino e igual a dios, desde otro punto de vista se lo estima como inadecuado y tan por debajo del ser supremo, que éste es proyectado más allá del mundo de los sentidos como lo uno informe y vacío. De este modo la imaginación india es impulsada a intentar en su arte la reconciliación de esta contradicción, entre el contenido y la forma. Busca con desesperante empeño la congruencia del contenido con lo sensible; pero sólo logra alcanzarlo mediante la extensión inconmensurable de lo fenoménico, que adquiere contornos colosales y proporciones grotescas, como si a través de estas exageraciones se pudieran medir la dimensión espacial, la duración del tiempo y la infinitud de la imaginación. En consecuencia, el rasgo principal del arte indio es la total inadecuación que se manifiesta entre el contenido y la forma. Las pesadas masas de material abruman y aplastan por doquier al espíritu, que se vislumbra entre monstruosas sombras.

Una etapa más elevada presenta el arte egipcio. Aquí la separación entre el contenido y la forma se ha tornado más clara, aunque no se capta todavía totalmente. Las concepciones del mundo de los egipcios aparecen simbolizadas en la leyenda del fénix, las pirámides y los templos.

La distinción consciente del contenido y la forma queda por completo establecida entre el arte panteísta de los indios y los parsis, y el arte sublime según se ha desarrollado por parte de los poetas hebreos. En el primer caso el contenido se oscurece y la forma se exalta, mientras ocurre lo contrario en el segundo ejemplo. El contenido se concibe, entonces, como la

esencia subyacente del mundo, la esencia de todas las cosas que existen, la única esencial realidad del universo, fuera de lo cual todo lo demás es apariencia. Dos relaciones son, pues posibles: o lo divino se concibe como la fuerza creadora del mundo, inmanente y revelado en todos los fenómenos. En esta circunstancia los fenómenos se magnifican por medio del arte en donde se manifiesta lo divino inmanente. Así, surge el arte del panteísmo místico, elaborado por los indios y los persas, y en grado menor por los místicos cristianos europeos. Su rasgo esencial es que advierte en todos los fenómenos de la naturaleza y la mente, la presencia de lo divino, como algo cuya permanencia y movilidad determina todo devenir. O, por otra parte, lo divino debe ser captado como la negación del mundo, es decir, la suprema realidad ante la cual desaparece todo lo finito. Cada fenómeno muestra, pues, merced a su propia insignificancia, la grandeza y magnificencia de Dios, según acontece con la poesía religiosa de los hebreos. En estas expresiones tenemos lo sublime, que se distingue de lo bello. Lo es el intento —siempre frustrado— de revelar lo infinito sin poder hallar ningún medio sensible para expresarlo. Lo sublime quiebra y destruye toda forma que intenta encerrarlo, mientras que lo bello consiste precisamente en que el contenido encuentra su completa expresión en una figura sensible, que permite que ambos aspectos se presenten en total armonía.

La disolución de la forma del arte simbólico la descubre Hegel en productos artísticos inferiores, tales como la fábula, la alegoría, la parábola, la poesía descriptiva y didáctica. Lo común a todas estas formas es que la separación entre el contenido y la forma se lleva a tal extremo que el nexo de ambos se quiebra, o subsiste sólo como una relación de pura exterioridad. En la fábula tenemos, por cierto, respecto del contenido, un incidente particular o relato. El contenido espiritual consiste en alguna verdad moral o abstracta que la fábula pretende ilustrar, según sucede en Esopo. El contenido y la forma se reúnen de manera puramente externa y carecen de afinidad. Sin embargo, el auténtico concepto de arte exige la unidad orgánica y profunda de ambos aspectos. Aquí no se dan, pues, las condiciones artísticas requeridas, y así se aniquila en ellas el tipo de arte simbólico. Su defecto principal en todas sus fases consiste en la incongruencia entre el contenido y las formas, por lo cual aquél no se expresa nunca verdaderamente, sino

que es sugerido por medio de símbolos. Este hecho implica la emergencia de otra forma de arte, la clásica, que realiza su camino dialécticamente a través de estas distorsiones y absorbe y elimina las viejas estructuras para presentarse en las resplandecientes figuras de la concepción griega.

Después de haber considerado lo bello artístico en y para sí debemos examinar cómo lo bello total se descompone en sus determinaciones particulares. Esto da la doctrina de las formas artísticas. Estas formas tienen su origen en el modo diverso de captar la idea como contenido, mediante el cual se condiciona la diferencia de la configuración, en lo que aparece. Las formas del arte no son más que las distintas relaciones de contenido y forma, relaciones que proceden de la idea misma y así proporcionan el verdadero fundamento de la división en esta esfera. Hay que considerar tres relaciones de la idea con su configuración.

La idea constituye, en efecto, el comienzo en cuanto ella se convierte en el contenido de las formas del arte, aun en su indeterminación y oscuridad o en una determinación deficiente y falsa. Como indeterminación no tiene en sí misma todavía esa individualidad que lo ideal exige; su abstracción y unilateralidad dejan su forma exteriormente deficiente y arbitraria. La primera forma del arte es, por eso, más una simple búsqueda a tientas que una posibilidad de verdadera representación; la idea no ha encontrado aún en sí misma la forma y permanece sola en lucha y esfuerzo por ella. Podemos llamar a esta forma en general la forma de arte simbólico. La idea abstracta tiene en esta forma su figura fuera de sí en la materia natural sensible, de la que surge el configurar y al cual aparece ligado. Los objetos de la intuición de la naturaleza quedan, por un lado, como son, pero a la vez la idea sustancial como su significado se impone en ellos de modo que ahora adquiere una vocación para expresarla y deben ser así interpretados como si la idea misma estuviese presente en ellos. Sin embargo, la inadecuación de idea y forma permanece insuperada. Esta es la primera forma de arte, la simbólica, con su búsqueda, fermentación, misteriosidad y elevación.

En la segunda forma de arte, designada como clásica, queda anulada la doble insuficiencia del arte simbólico. La forma simbólica es incompleta, porque en ella la idea entra en la conciencia sólo en la determinación abstracta o en la indetermina-

ción, y por otra, el acuerdo del significado y la forma debe permanecer siempre defectuoso y abstracto. La forma de arte clásico como solución de este doble efecto es la libre y adecuada incorporación de la idea en la forma inherente según su concepto, con la cual ella puede llegar a una libre y completa concordancia. Sólo así la forma del arte clásico da la producción e intuición de lo ideal completo y lo pone como realizado. En el arte clásico el equilibrio, que no pudo alcanzarse en lo simbólico por el predominio de la materia sobre el espíritu se quiebra al fin por la razón opuesta: la idea de lo bello no encuentra su justa expresión en la escultura griega, cuyas realizaciones, no obstante su magnífico esplendor, no representan la libertad espiritual en su plenitud. La forma que reflejan las esculturas griegas es la humana individual, y ésta es la que corresponde a los seres finitos. Tal insuficiencia dentro de la forma de arte clásico disuelve el armónico equilibrio y exige el tránsito hacia una tercera forma superior, es decir, la romántica.

En esta tercera etapa la libre espiritualidad concreta constituye el objeto que debe aparecer como espiritualidad para lo interno espiritual. El arte debe, por un lado, de acuerdo con este objeto, actuar no para la intuición sensible, sino para la interioridad, que concuerda con su objeto simplemente como consigo misma, para la intimidad subjetiva, el ánimo, el sentimiento, que como espiritual se esfuerza hacia la libertad y busca y encuentra su reconciliación sólo con el espíritu interno. Este mundo interno constituye el contenido de lo romántico y deberá ser conducido así a la representación como tal interno y a la apariencia de esta intimidad.

Mas, por otra parte, esta forma necesita, como todo arte, de la exterioridad para su expresión. No obstante, en cuanto la espiritualidad se ha recluido en sí misma fuera de lo externo y se ha retirado de la unidad inmediata con él, la exterioridad sensible de la configuración deviene así inesencial y caduca, como en el arte simbólico, y de igual modo el espíritu subjetivo finito y la voluntad son subsumidos y representados hasta en la particularidad y la arbitrariedad de la individualidad, del carácter y la acción. El aspecto de la existencia externa es consignado a la contingencia y abandonado a la aventura de la fantasía. Por tanto, lo externo no tiene ya su concepto y significado, como en el arte clásico.

Este sería en general el carácter de las formas del arte simbólico, clásico y romántico, como las tres relaciones de la idea con su figura en la esfera del arte. Ellas consisten en el esfuerzo, el alcance y la superación de lo ideal como la verdadera idea de la belleza.

El símbolo en general

El símbolo —afirma Hegel— en el significado que aquí otorgamos a la palabra, constituye el comienzo del arte, según el concepto y como fenómeno histórico, y por eso hay que considerarlo más bien como prearte, que pertenece en primer término a Oriente, y nos conduce sólo después de muchas transiciones, cambios y mediaciones, a la auténtica realidad de lo ideal como forma del arte clásico. Debemos, pues, desde el comienzo distinguir el símbolo en su autónoma peculiaridad en la cual se ofrece el tipo decisivo para la intuición artística y la representación, de esa clase de simbolismo que es reducida a simple forma externa carente de independencia. En este último modo hallamos además los símbolos que presentan las formas del arte clásico y romántico por completo de nuevo, así como también los aspectos individuales pueden en lo simbólico asumir la forma de lo ideal clásico o mostrar el comienzo del arte romántico. Pero tales juegos recíprocos conciernen siempre sólo a los productos secundarios y rasgos aislados y no constituyen el alma propia y la naturaleza determinada de la obra de arte total.

Cuando, por el contrario, el símbolo se desarrolla independientemente en su forma peculiar, tiene en general el carácter de sublimidad, porque ante todo es sólo la idea, en suma, la que en sí carece aún de medida y no es en sí libremente determinada, la que debe recibir la figura y por tanto no puede encontrar en los fenómenos concretos ninguna forma determinada, que corresponde por completo a esta abstracción y universalidad. Mas en esta falta de correspondencia la idea trasciende su existencia externa, en lugar de ser disuelta o encerrada en ella. Este salto más allá de la determinación de la apariencia conforma el carácter universal de lo sublime.

Piensa el filósofo que el símbolo en general es una exis-

tencia externa inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo, no debe ser considerada a causa de ella misma, como aparece de modo inmediato, sino que debe entenderse en un sentido más amplio y más universal. Por tanto, en el símbolo hay que distinguir dos aspectos: primero, el significado, y además, su expresión misma. Aquél es una representación o un objeto, con exclusión del contenido; ésta es una existencia sensible o una imagen de cualquier clase.

El símbolo como signo

El símbolo es ante todo un signo. Pero en el mero signo la conexión mutua que existe entre el significado y su expresión es sólo un vínculo arbitrario. Esta expresión, esta cosa sensible o esta imagen está lejos, pues, de representarse a sí misma, porque más bien lleva ante la representación un contenido extraño a ella, con el cual no necesita tener nada en común. Así, por ejemplo, en las lenguas los sonidos son signos de alguna representación o sensación. No obstante la mayor parte de los sonidos de una lengua está ligada con las representaciones que así se expresan de un modo accidental para el contenido, aun cuando se pueda mostrar a través de un desarrollo histórico, que la conexión originaria fue de índole distinta; y la diferencia de las lenguas consiste sobre todo en que la misma representación se expresa mediante sonidos diversos. Otro ejemplo de estos signos son los colores que se usan en las escarapelas o banderas para indicar a qué nación pertenece un individuo o un barco. Tales colores no contienen por lo demás en sí mismos ninguna cualidad que sea común con su significado, por ejemplo, la nación por ellos representada. No podemos, por tanto, tomar con respecto al arte el símbolo en el sentido de esta indiferencia de significado y signo, porque el arte en general consiste, pues, en la relación, la afinidad y en la concreta interpenetración del significado y forma.

Acuerdo parcial entre figura y significado

Muy distinto es el caso cuando un signo debe ser símbolo.

El león, por ejemplo, es símbolo del coraje; el zorro, de la astucia; el círculo, de la eternidad; el triángulo, de la trinidad. Pero el león y el zorro poseen en sí mismos las cualidades cuyo significado deben expresar. Y de igual modo el círculo no muestra lo indefinido o lo arbitrariamente limitado de una línea recta u otra línea que no retorna a sí misma, lo que se ajusta también a cualquier espacio limitado de tiempo; y el triángulo tiene como un todo el mismo número de lados y de ángulos, como se presentan en la idea de Dios, cuando las determinaciones, que la religión capta de Dios son sometidas a la numeración, con lo que poseemos una suma de adjetivos que no configuran un ser.

En consecuencia, estos tipos de símbolos tienen la presencia sensible, real ya en su propia existencia de ese significado, para cuya representación y expresión son usadas; y el símbolo, tomado en este sentido más amplio, no es por tanto un simple signo indiferente, sino un signo que en su exterioridad comprende también en sí, a la vez, el contenido de la representación que él hace aparecer. Al mismo tiempo, sin embargo, debe llevar a la conciencia no a sí mismo como esta cosa individual concreta, sino sólo esa cualidad en sí universal del significado.

El desacuerdo parcial entre forma y significado

Por otra parte, hay que observar que el símbolo, aunque no puede ser en absoluto adecuado a su significado como el signo meramente externo y formal, tampoco debe tornarse del todo apropiado a ese significado para permanecer así como símbolo. Por consiguiente, si por un lado, también el contenido, es decir, el significado y la forma, que es utilizada para su signo, concuerdan en una propiedad, entonces la forma simbólica, por otro lado, contiene aún para sí otras determinaciones por completo independientes de aquella cualidad común, que la forma simbólica significó alguna vez. Asimismo, como el contenido no ha de emplearse sólo como algo abstracto, como la fuerza, la astucia, sino que puede ser concreto, y por su parte, es capaz de poseer cualidades peculiares, las que, en efecto, difieren de la propiedad primera, que constituye el significado de su símbolo y aún más ciertamente de las restantes y peculia-

res características de esta forma simbólica. Por tanto, el león no es sólo fuerte ni el zorro astuto; Dios tiene otras propiedades del todo distintas que las mencionadas, que pueden ser captadas en un número, una figura matemática o una imagen animal. Por tanto, el contenido permanece también indiferente frente a la figura que lo representa, y la determinación abstracta que él constituye puede también estar presente en otras muchas e infinitas existencias y configuraciones. De igual modo un contenido concreto tiene en él múltiples determinaciones, para cuya expresión pueden servir otras configuraciones, en las que yace igual determinación. Lo mismo vale totalmente para la existencia externa, en la que se manifiesta de manera simbólica cualquier contenido. Aun posee ciertamente como existencia concreta más determinaciones en ella que de las que puede ser símbolo. Así, sin dudas, el símbolo más cercano y mejor de la fuerza es el león; pero también puede serlo el toro. Es por tanto interminable la multitud de configuraciones e imágenes que, como símbolos, son utilizados para representar a Dios.

De aquí se sigue, entonces, que el símbolo en general, según su propio concepto, se mantiene esencialmente ambiguo.

El arte egipcio y la representación de los muertos

En lo que concierne a la concepción del arte egipcio, según sus aspectos particulares, encontramos por primera vez, lo interno fijado para sí frente a la determinación de la existencia, y por eso lo interno como lo negativo de la fuerza viviente, como la muerte; no como la negación abstracta del mal, lo perecedero, como Ahrimán en oposición a Ormuz, sino en la figura asimismo concreta.

Los indios se elevan sólo hasta la abstracción mas vacía y, en consecuencia, igualmente negativa y se oponen a todo lo concreto. Tal proceso de devenir Brahma en los indios no se presenta en Egipto, sino que lo invisible tiene allí un significado más pleno; lo muerto obtiene el contenido de lo viviente mismo. Privado de su existencia inmediata, lo muerto conserva en su separación de la vida, sin embargo, la relación con lo viviente y en esta figura concreta se mantiene y deviene autónomo. Es sabido que los egipcios embalsamaban y veneraban gatos,

perros, halcones, pero sobre todo hombres muertos. Los honores a los muertos entre los egipcios no es la sepultura, sino la conservación perenne del cadáver.

Además, los egipcios no se detienen en esta duración inmediata y aun natural de los muertos. Lo conservado naturalmente es también concebido en la representación como duradero. Herodoto dice de los egipcios que fueron los primeros que enseñaron que el alma es inmortal. Entre ellos —sostiene Hegel— aparece también originariamente en este elevado modo la separación de lo natural y lo espiritual, mientras que no sólo lo natural adquiere autonomía para sí. La inmortalidad del alma yace muy cerca de la libertad del espíritu, en tanto el yo se capta como sustraído de lo natural de la existencia y como apoyándose en sí pero este autosaber es el principio de la libertad. Por supuesto, esto no quiere decir que los egipcios hayan profundizado el concepto del libre espíritu, y no debemos considerar esta fe según nuestra manera de aprehender la inmortalidad del alma; mas ellos tenían ya, por cierto, la intuición de fijar en su existencia lo muerto de la vida, tanto exteriormente como en su representación, y con ello habían realizado el tránsito de la conciencia a su liberación, si bien sólo llegaron hasta el umbral del reino de la libertad. Esta concepción ahora se extiende entre ellos frente a la presencia de lo real inmediato, a un reino autónomo de los difuntos. En este dominio de lo invisible tiene lugar un juicio de los muertos, presidido por Osiris. El mismo tribunal existe también en la realidad inmediata, pues aun entre los hombres se practicaba el juicio de los muertos, y después del deceso del rey, por ejemplo, cada uno podía presentar sus agravios.

Si nos preguntamos por la forma de arte simbólica de esta representación tenemos, entonces, que buscarla en las creaciones principales de la arquitectura egipcia. Nos encontramos aquí ante una doble arquitectura, una de superficie, y otra subterránea: laberintos bajo el suelo, excavaciones magníficas y amplias, corredores de media hora de recorrido, habitaciones cubiertas de jeroglíficos, todo elaborado con el mayor cuidado; además, sobre el terreno aparecen edificadas esas asombrosas construcciones, entre las cuales hay que enumerar, en primer término, las pirámides. Sobre el propósito y el significado de las pirámides se han forjado muchas hipótesis a lo largo de los siglos, sin embargo, ahora parece indudable que se trata de recintos para

tumbas de reyes o animales sagrados. De este modo las pirámides nos ponen delante la imagen simple del arte simbólico mismo. Son enormes cristales que esconden en sí algo interno (un significado) y como forma externa producida por el arte encierran así, según se deduce, que existen para lo interno inerte de la simple naturaleza, y sólo en relación, entonces con tal elemento interno. Mas este reino de la muerte y de lo invisible, que aquí constituye el significado, posee únicamente un aspecto, por cierto formal, que pertenece al verdadero contenido artístico, es decir, debe ser apartado de la existencia inmediata, y así este dominio es sólo, en primer término, el Hades, todavía no una fuerza vital que, aun cuando liberada de lo sensible como tal es, sin embargo, al mismo tiempo, espíritu que existe en sí, y por eso es también en sí libre y viviente. Por tanto, la figura de lo interno se presenta como una forma por completo externa y como un velo para el contenido de este significado. Tal ámbito externo, en el que algo interno yace escondido, son las pirámides.

Ahora bien, en cuanto por lo general lo interno debe ser intuido como lo existente externamente, los egipcios han caído en el aspecto opuesto de venerar en los animales reales una existencia divina. Lo viviente se encuentra más elevado que lo externo inorgánico, pues el organismo viviente posee algo interior y como tal pleno de misterio. Así el culto de los animales debe entenderse aquí como la intuición de lo interno secreto, que como la vida tiene una potencia superior sobre lo que es sólo externo. Por cierto nos resulta desagradable ver venerar a los animales en su lugar de lo verdaderamente espiritual, considerado como sagrado. Esta veneración, tomada por sí misma, nada tiene de simbólica, porque en ella el animal viviente y real, el Apis, por ejemplo, era honrado como la existencia misma del dios. Los egipcios se han servido de la figura animal también en modo simbólico. Ella, entonces, no vale ya para sí, sino que es por eso reducida para expresar algo más amplio. Esto acontece de la manera más ingenua con el uso de las máscaras de los animales, particularmente durante la representación del embalsamamiento, en cuya ocupación las personas que disecan el cadáver y extraen las vísceras se cubren también con máscaras de animales. Aquí se muestra, sobre todo, que tal cabeza de animal no se expresa a sí misma sino que debe indicar, a la vez, un significado diferente y más general. Además, la forma animal se ha empleado en mezclas con las figuras humanas. Las relaciones simbólicas no deben des-

conocerse aquí. En igual sentido también la escritura jeroglífica de los egipcios es, en gran parte simbólica, puesto que o bien busca hacer conocer los significados mediante la reproducción de los objetos reales, que no se expresan a sí mismos, sino una universalidad afín, o bien a menudo, en el así llamado elemento fonético de esta escritura, indica las letras individuales mediante el signo de un objeto, cuya letra inicial tiene en la relación fonética el mismo sonido que debe ser expresado.

Las obras del arte egipcio en su misterioso simbolismo son, por cierto, enigmas: el enigma objetivo mismo. Como símbolo para este auténtico significado del espíritu egipcio podemos indicar la esfinge. Ella es, por así decir, el símbolo de lo simbólico mismo. En cantidades innumerables se encuentran figuras de esfinges en Egipto, construidas con la piedra pulida más dura, cubiertas de jeroglíficos, y cerca de El Cairo hay una de tan colosales dimensiones que las garras del león solas alcanzan la altura de un hombre. Son cuerpos animales que descansan, y en cuya parte superior lucha un cuerpo humano. El espíritu humano trata de desprenderse de los poderes tenebrosos y de la fuerza de la bestia, sin poder llegar a manifestar completamente su libertad y su figura animada, porque él debe aún permanecer mezclado y asociado con lo otro de su yo. Este impulso hacia la espiritualidad autoconsciente, la que no se capta en la sola realidad que le es adecuada, sino que se intuye únicamente en lo que está relacionado, y llega para ella a la conciencia como algo extraño, tal es lo simbólico en general, que en este extremo se convierte en enigma.

En este sentido, la esfinge, en el mito griego, al que podemos interpretar aún simbólicamente, aparece como el monstruo que propone el enigma. La esfinge le planteó a Edipo la célebre pregunta, quien encontró la respuesta y derribó a la esfinge de su pedestal. La explicación del símbolo yace en el significado existente en sí y para sí, en el espíritu, así como la conocida sentencia griega que advierte: ¡Conócete a ti mismo! La luz de la conciencia es la claridad que deja traslucir brillantemente su contenido concreto a través de la figura adecuada que le corresponde y que en su existencia sólo se manifiesta a sí misma.

En suma, el misterioso simbolismo egipcio, su culto vivo de la muerte, sus enigmas y laberintos, según los ve Hegel, parecen preanunciar la presencia brumosa del espíritu. En las dos restantes formas del arte, como tarea humana, esta intensa lucha

dialéctica adquirirá consistencia hasta resplandecer como la verdad que eclipsará a todos los supuestos que sirven para dar concreción a la deidad, la que rendirá todos sus atributos ante el hombre surgido a través de las búsquedas intensas de todas las formas artísticas.

CAPITULO IV
(Según el volumen 4 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte clásico

En lo simbólico, en efecto, el espíritu, aún abstracto, luchaba por configurar sus representaciones, si bien no hallaba en esta etapa su adecuada corporeidad, es decir, el contenido y la forma que comprendiera su armonioso punto de equilibrio. Esto acontece, según Hegel, en las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad: la egipcia, la india, la hebrea. Debido a tal deficiencia originaria el arte debe adoptar el símbolo como medida de su enunciado. Por supuesto, el símbolo sólo sugiere un significado, aunque no lo revela. El símbolo es siempre algo material, colocado ante nuestra mirada, y alude, sin mayor claridad, a determinado pensamiento o a cierto significado espiritual. En el arte simbólico el símbolo es la materia y el significado el contenido. Ambos deben conservar alguna afinidad, pero también tienen que diferenciarse, porque de lo contrario el símbolo llegaría a convertirse en un modo de expresión. De aquí surge la ambigüedad del símbolo que, como en el caso del triángulo, puede representar a Dios o al delta del Nilo y su fertilidad. En consecuencia, el arte simbólico aparece hundido en el misterio, propio de una humanidad que no ha llegado todavía a descubrir el sentido concreto del espíritu. En este arte importa la diferencia entre el contenido y la forma material, problema que no quedó nunca aclarado, por lo que es posible hablar de un simbolismo inconsciente, como entre los indios, o consciente, tal cual se manifiesta en los egipcios y los hebreos. En el primer caso el supuesto mencionado se experimenta apenas; se presenta a la manera de un claroscuro, que a veces se ilumina repentinamente, y así hay instantes en que Brahma se concibe abstraído por

completo del mundo, como un ser único, vacío, informe, del que nada se puede predicar. En otras circunstancias todos los aspectos se confunden y entran en agudo conflicto, hasta llegar a extremos monstruosos y grotescos. En Egipto, al contrario, la separación entre contenido y forma se recorta con mayor nitidez y los modelos son bien conocidos: la leyenda del ave fénix, las pirámides y los templos. Más acentuada es la diferencia en el arte hebreo cuya poesía ha llegado a lo sublime, que es el intento —distinto de lo bello, aunque siempre frustrado—, de revelar lo infinito sin valerse de ningún medio sensible para manifestarlo.

Estas incongruencias y desajustes, estas abstracciones que no logran alcanzar el espíritu concreto, deben conducir a este tipo de arte a su caducidad y disolución. Es, pues, reemplazado por producciones inferiores, como la fábula, la alegoría, la parábola y la poesía descriptiva y didáctica. El defecto principal del arte simbólico residía en la falta de afinidad entre el contenido y la forma, aspiración incumplida en las colosales construcciones egipcias e indias, cuyos proyectos distorsionados por la fantasía se pierden en el exceso y la extravagancia.

Pero el simbolismo era en el fondo una búsqueda ciega, aparentemente, que debía abrir el camino a una concepción más depurada, más armoniosa del arte, y sobre todo alejada de las abstracciones que pretendían llegar a un absoluto que carecía de la necesaria base espiritual.

Este paso dialéctico se da en una nueva clase de arte, el clásico, en el que quedan conjugados el contenido y la forma, los que exhiben una unidad indisoluble y un equilibrio que ha sido causa de admiración a través de las edades. Los griegos ofrecen en este sentido ejemplos magníficos en la arquitectura, y más brillantes aún en la escultura, con su cohorte de dioses, animados por el soplo del espíritu. Aquí se concentra toda la energía dispersa en el simbolismo que trataba en vano de configurar de manera plástica la interioridad soterrada del hombre para expresarla externa y bellamente. La serenidad, la gracia, el ingenio y la profundidad del espíritu concreto adquieren mediante el arte clásico vida y movimiento en las figuras olímpicas, lo que en el fondo era una manera de crear a los dioses a imagen y semejanza del hombre mismo, de acuerdo con el nivel que éste había conseguido merced a la *paideia* o cultura griega. Este refinado antropomorfismo helénico supera y recoge la herencia del pasado lejano de la especie, que realiza un esfuerzo titánico para

separarse de su ascendencia animal. Así es trascendida la turbulencia del simbolismo, dominada por la placidez subyugante de las nuevas imágenes de los dioses; éstas hablan ahora un lenguaje inédito porque el artista ha plasmado en ellas el espíritu humano concreto, que es en definitiva lo absoluto. La lucha entre el contenido y la forma ha llegado a su equilibrio después de un dramático enfrentamiento de las fuerzas de la naturaleza, los instintos animales y la naciente espiritualidad del hombre. Este eliminó por el trabajo la barbarie circundante desde que comenzó a humanizarse lentamente y a disipar las tinieblas dentro de las cuales su existencia estaba hundida en la materia.

Con la cultura griega nace, entonces, una belleza distinta, que tiene como punto de apoyo externo la religiosidad de un pueblo que ha exaltado la vida y sus atributos sensibles e intelectuales, que no se ha detenido en crear dogmas ni supersticiones, sino que ha elevado la condición espiritual a su maxima altura. El contenido es lo decisivo en este arte, pero la forma le es algo inmanente, que no puede desprenderse de aquél, ya que la determina. Los dioses helénicos llegaron a su humana prestancia después de intensas luchas intestinas. Esta fase de la religión, que vela, sin duda, hechos históricos lindantes con la mitología y la fe, ha depurado también ese pasado natural de la estirpe apegado a los dioses-animales de los cultos agrarios primitivos. Todo ello manifiesta la presencia de una facultad superior, el reino del espíritu, del que el hombre se ha adueñado en tanto afirmaba su dominio sobre el medio.

La religión griega, signada por el encanto y la belleza, es la síntesis suprema lograda por un pueblo y representa la apoteosis del hombre. Su imagen refleja lo que éste quiere ser y aspira a conquistar. Su fuerte perfil antropomórfico denuncia asimismo algo más que un sentimiento de piedad y beatitud. Se advierte en su origen y desarrollo una resonancia prometeica, que permitió a los griegos el ingreso pleno en la vida totalmente humana y la extensión de la inteligencia quizá más allá de sus propias posibilidades. Por tal causa la Hélade ha dejado una estela luminosa en la historia, hasta tal punto que ese legado lejano sigue siendo no sólo el fundamento de nuestra cultura sino también la fuente a la que debemos recurrir para su renovación.

Hegel concedió una importancia excepcional al arte griego, el que a través de la *Estética*, sobre todo en la parte que ahora nos ocupa, adquiere una dimensión insospechada. El cree, y no

se ha equivocado, que se trata de una delicada y auténtica concepción del mundo, en que se ha apoyado el quehacer humano posterior, la fuerza invisible que alienta todo renacimiento espiritual. No obstante que aquella vida, elaborada por verdaderos artífices del espíritu, sucumbió ante el poder material de grupos más numerosos y guerreros, los que si bien aplastaron su preponderancia política no pudieron evitar, en cambio, quedar aprisionados entre las finas mallas de una cultura que todavía provoca una especie de embrujo en gran parte de la humanidad.

Estas *Lecciones* —un nombre tan modesto para una obra tan inmensa— del filósofo alemán son la apología del arte griego, no por supuesto, en el sentido de un modelo eterno que ha de conservarse como algo sagrado. Ciertamente Hegel sabe, y lo dice con acento melancólico, que aquella forma de vida ya pasó y ha muerto. Pero también advierte que hay algo que subsiste en ella, no en la figura sino en el contenido, que no resplandece, como antaño, en las noches áticas, ni se descubre en los museos europeos que se apresuraron a acumular tantos tesoros sacados de su ámbito autóctono. Estos dioses están muertos y sus ojos ciegos nada nos transmiten; la propia filosofía de los griegos es irrepetible. Estos hechos ya no se discuten. Todo nace para morir; mas hay modos de vivir, desarrollarse y extinguirse que parecen un desafío al tiempo por su obstinada permanencia, y en particular por su poder de sugestión. Hegel asegura que el arte es cosa del pasado, y ante esa afirmación, que parece contradecirse con su apasionada defensa de la cultura griega, nos asalta una extraña congoja. ¿No nos queda, entonces, otra salida que caminar sobre las "ruinas de lo egregio", como él mismo dice en otra parte? Tal vez el secreto de sus reflexiones sea mucho más profundo y la referencia a la muerte del arte menos trágica que los lloriqueos, sinceros o simulados, de los que gimen por el futuro de la cultura de Occidente. Es que examinados sus propios textos más de cerca Hegel no lamenta lo que muere —sólo lo confirma—, pero sí exalta lo que nace por impulso de la fuerza arrolladora de lo negativo. ¿Dónde está el secreto de la vida? Para Hegel, sin duda, reside en lo que muere, aunque él mismo acepta que hay cosas que se niegan a morir por el apego, tradicional o enfermizo, que el hombre siente por ellas. El arte griego, ilustrado por su religión y su teatro, es en este respecto un ejemplo bastante claro si sabemos adaptarnos a la óptica del pensador. Lo interesante de esas creaciones es que hayan existido con el

esplendor y la irradiación que tuvieron en su momento en la configuración de toda una estirpe. Su prestigio, a través del tiempo, como motivo de erudición no es lo que a Hegel le atrae particularmente, sin desdeñar en absoluto sus conocimientos en la materia, ya que fue un enciclopedista insuperado. Sostiene, empero, que el arte no es un tema exclusivo para eruditos: es algo que se ofrece al pueblo de una época y de un país con todos los atributos de su tiempo para hacerlo accesible y aceptable. Esta es una de las lecciones más perdurables de los clásicos: reprodujeron personajes históricos, mas con el atuendo, el lenguaje y las circunstancias de su propio medio. ¿Cómo era el teatro griego y su representación? Los entendidos escriben y discuten sobre el problema. Lo que importa es saber que Homero y los grandes dramaturgos del siglo V habían captado el espíritu concreto del hombre y lo aprisionaron en sus fórmulas artísticas. El primero ha creado a los dioses griegos, según Herodoto, quien no olvida, por lo demás, la influencia de deidades extranjeras; los segundos, de alguna manera —en particular Esquilo—, son los intérpretes de un nuevo orden jurídico, en el que las divinidades asumen papeles distintos según el cambio provocado por las discordias entre los mismos dioses, las que revelan, quizá, las conmociones políticas del agitado mundo helénico.

Hegel sostiene que la belleza como ideal clásico hay que buscarla entre los griegos, quienes superaron la inquietud y turbulencia del simbolismo para alcanzar el medio entre la libertad subjetiva y consciente y la sustancia ética. Es decir, sólo conocieron la unidad en la libertad, contrariamente a lo que sucedía en Oriente, donde reinaba el despotismo religioso y político, y el individuo, despojado de su yo, carecía de todo atributo. Así pues, el contenido del arte clásico se constituye por la individualidad libre y su fusión con la forma se opera a través del espíritu. El arte clásico, entonces, en tanto su contenido y su forma son libres es una creación del espíritu autoconsciente. El papel representado aquí por el artista difiere totalmente del realizado por el orfebre del simbolismo, puesto que su obra se manifiesta como la de un hombre reflexivo, que sabe lo que quiere y puede lograrlo porque conoce el contenido sustancial que pretende obtener y cuenta con los medios adecuados para darle la forma conveniente.

Lo ideal consiste en que el arte clásico consigue y produce lo que constituye su concepto más íntimo. Como contenido

aprehende lo espiritual, en cuanto encierra lo natural y sus poderes en su esfera y así no los lleva a la representación como simple interioridad y dominio sobre la naturaleza; en cambio, para su forma el arte clásico adopta la figura humana, el gesto y la acción a través de los cuales se transparenta de manera clara en completa libertad y en lo sensible de la figura, no por cierto como en una exterioridad simbólicamente significante, sino como en una vida que se adapta, que es la existencia requerida por el espíritu.

Hegel insiste en que los dioses nos proporcionan el centro indispensable para la representación ideal, pues ellos pertenecen a una tradición transformada por el arte. Esta transformación sólo podía ocurrir mediante una doble degradación: por una parte, de los poderes naturales universales, y por la otra, de lo animal y del significado simbólico y su figura para encerrar, como verdadero contenido, lo espiritual, y como verdadera forma el modo de la apariencia humana.

Sorprende sí, a veces, que Hegel se refiera a los dioses griegos como si se tratara de seres que hubiesen existido alguna vez, mas no hay que pasar por alto el hecho de que habla también de un proceso de espiritualización que frente a la animalidad y lo natural se configura en imágenes que alcanzan una perfección ideal, según la obra de artistas y poetas que descubren el sentido de lo absoluto en el espíritu concreto. El surgimiento de esta autoconciencia recibe su ajustada forma en una serie de seres aparentemente superiores, creados a imagen y semejanza del hombre. Estos dioses helénicos simbolizan, pues, una aspiración humana; su antropomorfismo delata la parábola que debe describir aquel desvalido homúnculo de la *Fenomenología*, que se somete a la esclavitud a fin de asomarse al horizonte de su dignidad y reconocimiento por medio del trabajo. Aquí, en el ámbito de lo divino —la esfera de lo que está en continuo movimiento—, el hombre, aunque de modo fugaz, conquista un grado más, se desprende de la animalidad originaria, que lo alienaba en la naturaleza, y emerge, por un instante, en su grandeza espiritual.

Sin embargo, Hegel tiene siempre presente los principios de su método, y sabe que tal equilibrio es inestable. Esta ilusión del ser elevado a la deidad no puede sostenerse porque las bases en que se apoya son muy endebles. Con la decadencia de la cultura griega se desmorona todo este retablo de los hombres-dioses levantado dentro de una sociedad escindida, en la que la mayoría

no había obtenido el reconocimiento. Los ciudadanos podían llegar al Olimpo, pero el reino de la libertad quedaba restringido, y el suelo movedizo de la historia no respeta jerarquías. Aquella admirable construcción político-religiosa no soportó su propio peso y se derrumbó, si bien es indudable que como toda experiencia comunitaria dejó una enseñanza invalorable: el hombre había descubierto el acceso a lo absoluto como espíritu concreto. El arte —una concepción del mundo en el pensamiento de Hegel— le abría la posibilidad de reconocer el contenido de su interioridad y darle la conveniente forma externa. Todo lo restante podía ser un sueño, o un juego de la imaginación, mas lo absoluto como dominio del espíritu concreto se desprende de esta imaginería y permanece como lo valioso que tiene por destinatario al hombre.

Es evidente que los dioses clásicos llevan en sí mismos el germen de su decadencia, porque esta creación se asentaba en una unidad expuesta a lo contingente, debido a su origen humano más o menos divinizado. El equilibrio del arte clásico, que ha conseguido armonizar el contenido y la forma, dependía, en última instancia, más que del hado al que estaba supeditada toda la ficción olímpica, del destino real y de los avatares de la sociedad griega, integrada por hombres de carne y hueso ciertamente. Aquellos dioses resplandecientes, nacidos de las manos mágicas de Fidias, materializados por la ayuda voluntaria o extorsiva de los aliados de Atenas, representaban a un tipo individual que había triunfado sobre los restos del simbolismo asiático. ¿Era la victoria de la libertad contra el despotismo, del espíritu concreto frente a las sombras de la animalidad subyacente en la cultura persa? En parte sí, pero significaba sólo un aumento de lo absoluto —si lo absoluto es la autoconciencia—, que también debía describir su parábola en el tiempo en busca de una ecuación más elevada. La historia no podía detenerse allí y Hegel es consciente de este proceso dialéctico. Los dioses que deslumbran porque en ellos se revela el espíritu del hombre —el logos de Heráclito— son seres imaginarios, aunque no es falso el impulso que les dio vida por un instante. Si el antropomorfismo es la fuerza insidiosa que desde dentro roe el edificio del Olimpo, este hecho parece necesario y consecuente, pues la conciencia, según expresa Hegel, ya no puede aquietarse en ellos y regresa para replegarse sobre sí. Por supuesto este regreso anuncia una nueva forma de arte —la romántica— en que la conciencia de

Occidente ha de detenerse durante largo tiempo sin apaciguarse tampoco en su inquieta búsqueda.

De este glorioso mundo en ruinas del arte clásico, lacerado por innumerables tensiones, surge asimismo una expresión literaria menor que refleja su decadencia: la sátira, que se impone en el mundo romano, como género influyente, lastrada por una moral laxa, que se adapta a la decrepitud general de la cultura antigua en sus últimos tramos. Desde Juvenal hasta Luciano este tipo de literatura pretende invalidad lo que acepta; su ironía es sólo impotencia y por eso queda fuera del espíritu concreto que había creado a los dioses helénicos.

Lo clásico en general

El punto central del arte —expresa Hegel— está constituido por la unión, cerrada en sí, en su libre totalidad, del contenido con la figura íntegramente adecuada. Esta realidad coincidente con el concepto de lo bello, hacia el cual la forma simbólica del arte se esforzaba en vano, muestra su presencia sólo en el arte clásico. Ya hemos establecido, en la anterior estimación de la idea de lo bello y del arte, la naturaleza universal de lo clásico; lo ideal proporciona el contenido y la forma para el arte clásico, que realiza en este modo adecuado de configuración lo que es el verdadero arte según su concepto.

Pero a este perfeccionamiento pertenecían todos los momentos particulares, cuyo desarrollo tomamos como contenido de la acción anterior. Por consiguiente, la belleza clásica posee en su interior el significado libre y autónomo, es decir, no un significado cualquiera, sino lo significante en sí mismo y también lo explicativo por sí mismo. Esto es lo espiritual que, en suma, se constituye para su objeto. En esta objetividad de sí mismo el objeto tiene entonces la forma de la exterioridad, que como idéntica con lo suyo interno es, pues, por su parte, inmediatamente el significado de sí misma, y se muestra en cuanto se sabe a sí misma. En lo simbólico partimos también, sin duda, de la unidad del significado y su modo de apariencia sensible producido por el arte, pero esta unidad era sólo inmediata y por ello inadecuada. Así pues, el contenido propio o permanecía como lo natural mismo, según su sustancia y la abstracta universalidad,

porque la existencia de la naturaleza aislada, aunque fue considerada como la vida real de aquella universalidad, no podía representarla de manera correspondiente, o era sólo lo interno y lo captable mediante el espíritu cuando devenía contenido, y adquiría entonces en lo que era extraño, en lo inmediatamente individual y sensible, su apariencia, en efecto, inapropiada. En resumen, el significado y la forma se hallaban sólo en una relación de simple afinidad y alusión, y sin embargo casi que podían ser puestos en conexión según cierto aspecto; mas, por otra parte, se mantenían desde luego, externos entre sí. Esta unidad íntima se presentaba mutilada en la concepción india: lo interno y lo ideal abstractamente simple, por un lado, mientras que, por otro, se colocaba la múltiple realidad de la naturaleza y la finita existencia humana; y la imaginación, en la inquietud de su tensión, pasaba de un extremo a otro en incesante vaivén sin poder llevar lo ideal para sí a la pura autonomía absoluta ni llenarla, por cierto, con la materia existente y transformada de la apariencia y ser capaz de representarla en esta unificación pacificada. La confusión y lo grotesco en la mezcla de elementos en conflicto unos con otro, desaparecían a su vez, sólo para originar un enigma igualmente inquietante, que en lugar de la solución no ofrecía más que el intento de acercarse a ella. Por tanto, aquí también faltaba la libertad y autonomía del contenido, la que aparece sólo así porque lo interno llega a la conciencia como en sí mismo total y por eso como superando la exterioridad que en primer término es para él diversa y extraña. Esta autonomía en sí y para sí como el libre significado absoluto es la autoconciencia, que tiene lo absoluto como su contenido, y su forma como la subjetividad espiritual. Frente a este poder en sí mismo autodeterminante, pensante y voluntario, todo lo demás es relativo y por momentos autónomo. Los fenómenos sensibles de la naturaleza, el sol, el cielo, las estrellas, las plantas, los animales, las piedras, los ríos, los mares, tienen sólo una relación abstracta para sí mismos y son atraídos en el constante proceso por otras existencias, de modo que pueden valer entonces como autónomos por la representación finita. En ellos el verdadero significado de lo absoluto no aparece aún. La naturaleza está, pues, en evidencia, pero sólo en su ser externo; su ser interno no es como lo interno para sí mismo, sino difundido en la abigarrada multiplicidad de la apariencia, y por tanto carente de autonomía. Sólo en el espí-

ritu como relación concreta, libre, infinita para sí mismo se manifiesta el verdadero significado absoluto real e independiente en su existencia.

En el camino para esta liberación de lo sensible inmediato y su autonomía en sí misma encontramos —insiste Hegel— la sublimidad y la beatitud de la imaginación. Lo absolutamente significante es, en primer término, lo uno absoluto, pensante, carente de sensibilidad, que se refiere a sí mismo como lo absoluto, y en esta referencia pone a lo otro creado por él, la naturaleza y la finitud en general, como lo negativo, sin estabilidad en sí. Esto es lo universal en y para sí, representado como el poder objetivo sobre la existencia total, bien que este uno sea ahora llevado a la conciencia y a la representación en su tendencia explícitamente negativa respecto de lo creado o en su positiva inmanencia panteísta. Pero la doble insuficiencia de esta intuición consiste para el arte primeramente en que este uno y lo universal constituyen el significado básico, que sin embargo en sí mismo no ha llegado a la determinación más precisa y a la diferencia, y por consiguiente, a la propia individualidad y personalidad, en la cual podría ser captado como espíritu y puesto ante la intuición en la forma correspondiente y adecuada al contenido espiritual según su propio concepto. La idea concreta del espíritu, por el contrario, exige que él se determine y se diferencie, y al tornarse objetivo para sí mismo, adquiera en este desdoblamiento una apariencia externa, que aunque corpórea y presente, permanece, no obstante, penetrada por el espíritu, de modo que captada para sí no expresa nada, sino que deja salir como lo suyo interno sólo el espíritu, del cual ella es exteriorización y realidad. Desde el punto de vista del mundo objetivo, a aquella abstracción de lo absoluto en sí indiferenciado está ligada, en segundo término, la insuficiencia, porque ahora también la apariencia real, como lo en sí carente de sustancia, es incapaz de manifestar lo absoluto de modo verdadero y en forma concreta.

Como lo opuesto a estos himnos, cantos, triunfos de la abstracta majestad universal de un Dios remoto tenemos que recordar en este pasaje una forma de arte superior, el momento de la negatividad, de la transformación, del dolor, del proceso a través de la vida y de la muerte, que encontramos igualmente en Oriente. Aquí estaba la diferenciación en sí misma que aparecía sin reunirse en la unidad y la autonomía de la subjetividad. Pero ambos aspectos, la unidad en sí autónoma y la diferencia y la

realización determinada en sí ofrecen una autonomía en verdad libre sólo en su concreta totalidad mediata.

En este sentido podemos citar también brevemente junto a lo sublime otra concepción que ha comenzado por igual a desarrollarse en Oriente. Ella es frente a la sustancialidad del dios uno, la aprehensión de la libertad interna, la autosubsistencia, la autonomía de la persona singular en sí, en la medida en la cual Oriente permite el desarrollo en esta dirección. Como concepción principal tenemos que buscarla —dice Hegel en un inspirado párrafo— entre los árabes que en sus desiertos, en el infinito mar de sus llanuras, con el cielo puro sobre ellos han sobrevivido ante tal naturaleza mediante su propio coraje y el valor de su diestra mano. Aquí, a diferencia de la debilidad india y despreocupación del yo, así como del panteísmo de la tardía poesía musulmana, aparece la independencia más inflexible del carácter personal, y hasta los objetos adquieren su realidad inmediata, circunscripta y sólida. Con esta autonomía inicial se vincula, al mismo tiempo, una fiel amistad, una generosa hospitalidad, una sublime nobleza de ánimo, pero también un infinito placer por la venganza y un recuerdo inextinguible de odio, que con pasión implacable busca el lugar y la satisfacción de la más completa crueldad. Pero lo que acontece en este ámbito se manifiesta como humano, manteniéndoselo en el círculo de lo humano: son actos de venganza, relaciones de amor, rasgos de nobleza, generosidad plena de autosacrificio, de los que ha desaparecido lo fantástico y lo maravilloso, de modo que todo se realiza fija y determinadamente según las conexiones necesarias de las cosas. Una concepción similar de los objetos reales que han sido reducidos a sus proporciones estables y llegan a la intuición en su fuerza libre y no simplemente instrumental, la encontramos ya antes entre los hebreos; también la firme autonomía del carácter, la firmeza de la venganza y del odio yacen en la originaria nacionalidad judía; sin embargo, se muestra a la vez la diferencia, según la cual aún los más vigorosos productos de la naturaleza provienen menos de ella misma que como causa de la fuerza de Dios, en relación con lo cual ellos pierden, además, su autonomía, y hasta el odio y la persecución no son dirigidos personalmente contra individuos, sino al servicio de Dios, como venganza nacional frente a pueblos enteros. Como, por ejemplo, los salmos del último período, y en especial los profetas a menudo suelen desear la desdicha y ruegan por la

destrucción de otros pueblos y encuentran su principal fuerza, no pocas veces, en la maldición y la execración.

En todos estos puntos de vista mencionados, los elementos de la verdadera belleza y el arte están por cierto presentes, pero, a la vez, separados entre sí, dispersos y colocados en vez de auténtica identidad sólo en una falsa relación. En consecuencia, resulta imposible para la unidad puramente ideal y abstracta realizar un cabal surgimiento artístico en la forma de una real individualidad justamente adecuada, mientras la naturaleza y la individualidad humana no se muestren, ni en lo interno ni en lo externo, por completo penetradas o colmadas de manera positiva por lo absoluto. Esta exterioridad, que se ha tornado contenido esencial, y la apariencia determinada en que este significado debe llegar a representarse, se manifiesta por fin, en la actividad comparativa del arte. En ella ambos aspectos han devenido por completo autónomos, y la unidad que los une es sólo la invisible subjetividad comparativa. Mas, sin duda, lo deficiente de tal exterioridad se presenta siempre en medida intensificada y se muestra como lo negativo para toda representación artística y por tanto como lo que tiene que ser superado.

El arte griego como expresión de lo ideal clásico

En lo que concierne a la realización del arte clásico —prosigue Hegel— casi no es necesario observar que debemos buscarla en los griegos. La belleza clásica con su infinita extensión de contenido, materia y forma, ha sido el don concedido al pueblo helénico y debemos honrarlo por ello, puesto que ha creado el arte en su más elevada vitalidad. Los griegos, según su realidad inmediata, vivieron en el justo medio, entre la libertad subjetiva autoconsciente y la sustancia ética. No cayeron ni en la unidad oriental, carente de libertad, que tiene como consecuencia un despotismo político y religioso, en tanto el sujeto despojado del yo se hunde en la sustancia universal o en cualquier aspecto particular, porque él como persona no tiene ningún derecho, y por ello ningún apoyo; sin embargo no insistieron en esa profundidad subjetiva, en la que el sujeto individual se separa del todo y lo universal a fin de ser para sí según su propia

interioridad, y alcanza una reunificación con lo sustancial y esencial, sólo mediante un retorno más elevado a la totalidad interna de un mundo puramente espiritual; por el contrario, en la vida ética griega el hombre era en sí autónomo y libre, sin alejarse, no obstante, de los intereses universales existentes del Estado real y de la inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal. Lo universal de la eticidad y la libertad abstracta de la persona en lo interno y lo externo se mantiene como el principio adecuado de la vida griega en imperturbada armonía, y en la época en que este principio valía también en la existencia real aun en su incólume pureza, no se manifestaba la autonomía de lo político frente a la moralidad subjetiva diferente de ella; la sustancia de la vida del Estado estaba igualmente sumergida en los individuos, así como éstos buscaban su propia libertad sólo en los fines universales de la totalidad. El bello sentimiento, el sentido y el espíritu de esta feliz armonía penetraba todas las creaciones en que la libertad griega se ha tornado consciente de sí y se ha representado en su esencia. Por tanto, su concepción del mundo es precisamente el centro en el que la belleza comienza su verdadera vida y eleva su sereno reino; el centro de esta vitalidad libre, que no es sólo inmediata y natural, sino producida por la intuición espiritual o transfigurada por el arte —el centro de un desarrollo de la reflexión y, a la vez, de una ausencia de reflexión que ni aisla al individuo, pero tampoco puede devolver su negatividad, el dolor, la desdicha a la unidad positiva y la reconciliación— un centro que, sin embargo, como la vida en general es, al mismo tiempo, un punto de transición, aun cuando ascienda a la cima de la belleza; y en la forma de plástica individualidad resulta tan espiritualmente concreto y rico, que todas las notas armonizan con él, y también lo transitorio para su punto de vista, si bien no ya como absoluto e incondicionado sino que ocurre como algo accesorio y en segundo plano. En este sentido el pueblo griego también ha trasladado a los dioses su espíritu en la conciencia sensible, intuitiva y representativa y les ha dado, mediante el arte, una existencia que está por completo de acuerdo con el verdadero contenido. A causa de esta correspondencia que yace tanto en el concepto del arte griego como en el de la mitología, el arte ha sido en Grecia la más elevada expresión para lo absoluto, y la religión griega es la religión del arte mismo, mientras que el arte romántico subsiguiente, aunque es

arte, recorrerá otros caminos y tratará de conquistar otra conciencia artística.

Si hasta ahora habíamos establecido, por otra parte, como contenido del arte clásico la individualidad en sí libre, y por la otra, requeríamos para la forma la misma libertad, esto implica ya que la mezcla total de ambos, en tanto ella es capaz de manifestarse también como inmediatez, no puede sin embargo ser una unidad original y por eso natural, sino que debe mostrarse como un nexo artificial, realizado por el espíritu subjetivo. El arte clásico, en tanto su contenido y su forma es lo libre, surge sólo de la libertad del espíritu claro en sí mismo. Por eso, el artista adquiere ahora también una posición distinta de la precedente. Su producción se muestra como el libre hacer del hombre cabal, que asimismo sabe lo que quiere, así como puede lo que quiere, y que ni está indeciso en la consideración del significado y del contenido sustancial, que intenta configurar para la intuición ni encuentra tampoco ninguna incapacidad técnica en la realización de su trabajo.

La disolución de la forma del arte clásico

Los dioses clásicos —sostiene Hegel— tienen en sí mismos el germen de su decadencia, y por eso —en tanto la deficiencia, que reside en ellos, se revela en la conciencia a través del desarrollo del arte mismo—, llevan consigo también la disolución del ideal clásico. El principio de este ideal, como aquí se presenta, lo hemos colocado como la individualidad espiritual que encuentra su expresión adecuada en la existencia inmediata corpórea y externa. Pero ahora esta individualidad se ha quebrado en un círculo de individuos divinos cuya determinación no es en sí y para sí necesaria y por eso desde el comienzo está expuesta a la contingencia en la cual los dioses eternamente dominantes adquieren tanto para la conciencia interna como para la representación artística el aspecto de su destrucción.

La escultura, pues, toma a los dioses en su plena expansión como las potencias sustanciales y les concede una figura en cuya belleza reposan, ante todo, firmemente en sí, ya que en ella aparece apenas esbozada la exterioridad accidental. Pero su pluralidad y diversidad en su contingencia y el pensamiento

la disuelve en la determinación de una divinidad, que mediante el poder de su necesidad impulsa a los dioses a combatirse entre sí y degradarse. En consecuencia, no obstante cuán universalmente se conciba el poder de cada dios, tal poder, como individualidad particular es siempre, sin embargo, de ámbito sólo limitado. Además, los dioses no persisten en su eterna quietud; ellos se ponen en movimiento según fines particulares, en cuanto son impulsados hacia aquí o allá por situaciones y conflictos existentes en la realidad concreta, ya para ayudar en una dirección o perturbar o destruir en otra. Estas relaciones singulares, empero, en que los dioses entran como individuos actuantes, conservan su aspecto de contingencia que empaña la sustancialidad de lo divino o permanente, e induce a las oposiciones y luchas de la limitada finitud. A través de esta finitud inmanente a los dioses mismos, ellos incurren en contradicción entre su excelsitud, la dignidad y la belleza de su existencia, y así caen en lo arbitrario y lo accidental. Lo ideal propio, por tanto, enfrenta la presencia de esta contradicción, sólo porque como es el caso en la auténtica escultura y sus estatuas particulares en los templos, los individuos divinos son representados para sí solitarios en dicha quietud y, no obstante, conservan algo inerte, una lejanía del sentimiento y ese rasgo melancólico, que ya hemos subrayado. Esta tristeza es lo que constituye su destino, su hado, en cuanto ella señala que algo superior se mantiene sobre ellos y es necesario el tránsito de las particularidades a su unidad universal. Pero si observamos el modo y la figura de esta unidad superior, advertimos que ésta, frente a la individualidad y la determinación relativa de los dioses, es lo en sí abstracto y lo informe, la necesidad, el destino, que esta abstracción es sólo lo más elevado en general que somete a los dioses y los hombres, si bien permanece, para sí ineluctable e inconciliable. El destino no es, entonces, un fin absoluto existente para sí, y por tanto, a la vez, tampoco un decreto subjetivo, personal y divino, sino sólo el poder único, universal, que supera la particularidad de los dioses singulares y no puede, en consecuencia, él mismo manifestarse de nuevo cual individuo, porque de otro modo se presentaría como una entre muchas individualidades, pero no las dominaría. Por consiguiente, él permanece sin configuración ni individualidad y en esta abstracción es sólo la necesidad como tal, a la que como destino inalterable se considera que tanto los dioses como los hombres de-

ben someterse y obedecer, cuando ellos, como particulares se separan entre sí, se combaten, hacen valer su fuerza individual unilateralmente, y pretenden elevarse sobre su límite y autoridad.

Puesto que lo en sí y para sí necesario no pertenece a los dioses singulares, tampoco constituye el contenido de su propia autodeterminación y sólo se cierne sobre ellos como una abstracción indeterminada; así pues, el aspecto de la particularidad y singularidad es, a la vez, libre, y no puede eludir el destino de transcurrir en la exterioridad de la humanización y en las finitudes del antropomorfismo, que transforma a los dioses en lo contrario de lo que es el concepto de lo sustancial y lo divino. La decadencia de estos dioses bellos del arte es, por sí misma completamente necesaria, en cuanto la conciencia no puede ya, al fin, aquietarse en ellos y regresa, en consecuencia, para replegarse sobre sí. Pero visto más de cerca es ya el modo del antropomorfismo griego en general, en el que los dioses se disuelven tanto por la fe poética como religiosa.

Por consiguiente —afirma el filósofo— la individualidad espiritual penetra, pues, como ideal en la forma humana, pero en la figura inmediata, es decir, corpórea, no en la humanidad en y para sí, la cual en su mundo interno de la conciencia subjetiva se sabe, en efecto, como diferente a Dios, si bien supera igualmente esta diferencia y es por eso, como una con Dios, absoluta subjetividad infinita en sí.

Para Hegel la transición a una fase superior se ha realizado en terreno distinto, como una lucha cónsciente de la realidad y del presente mismo. Por consiguiente, el arte adquiere una posición por completo distinta respecto del contenido más elevado que aquél debe captar en nuevas formas. Este nuevo contenido no se hace valer como lo revelado por el arte, sino que es evidente sin éste, y penetra en el saber subjetivo dentro del ámbito prosaico de la refutación mediante argumentos y después en el ánimo y sus sentimientos religiosos. Estamos aquí en un campo que se manifiesta en la historia de la religión como sucesión de acontecimientos que llevan, según el filósofo, a un presente no sólo representado sino fáctico: dios mismo ha devenido carne. Y como tal contenido no ha sido inventado por el arte. Al antropomorfismo de los dioses griegos le falta la existencia humana real. Así el cristianismo como existencia, vida y actividad de su Dios introduce esta realidad en carne y espíritu.

Este nuevo contenido no es, pues, presentado a la conciencia por las concepciones del arte, sino que le es dado a éste desde fuera como acontecimiento real, según el relato del dios encarnado de una secta trashumante. Mas los hechos de esta *historia*, que no ha creado el arte, se han convertido en temas para otro tipo de manifestación, la cual resulta, a la postre, la apología de una serie de tradiciones hagiográficas, producto del sentir, del hacer o del temor de la mentalidad primitiva. Es decir, el arte romántico, tercera etapa de la triada hegeliana, parece ser la historia de acontecimientos que asumen el carácter de una fe y una moral, fuera de la historia, la cual también queda fuera de toda intuición artística. Si el arte clásico es "cosa del pasado", aunque sigue siendo el modelo ideal que desafía toda otra belleza posible, ¿el sedicente arte romántico o religioso de una secta de oscuro origen no se reduce a una sutil propaganda psicológica y a una deliberada coacción sobre el espíritu para obligarlo a aceptar una concepción del mundo que no coincide ni con la realidad histórica ni con la libertad que la época clásica concedió al hombre erigido en dios?

Hegel, a través de la *Estética*, responde a estos interrogantes de muchas maneras y no siempre el sentido lato de sus expresiones traducen el profundo contenido de su pensamiento. Si acepta el arte romántico, como forma en que se pretende manifestar una *belleza* que se aleja de lo ideal, esto no significa que crea que el arte cristiano sea la superación definitiva de todo quehacer humano, ni que como afirma la escolástica *pulchritudo corporis* est *pulchritudo maledicta.* En última instancia el llamado arte cristiano es teología plasmada en mármol o en tela, no representa la aspiración suprema del artista clásico de crear la belleza como ideal de vida. El *arte* cristiano es una fuga hacia el más allá, así como la filosofía de Platón es una preparación para la muerte. Hegel sabe que el arte y la religión son creaciones del hombre, expuestas a la acción del tiempo, y su pensamiento acepta estas etapas para superarlas en la síntesis final de su filosofía, la que nos eleva hasta el espíritu absoluto. Pero este espíritu absoluto es el saber humano total que condensa la experiencia de la especie y su sabiduría mundana. No es sólo el saber del pensador, pues en ese tramo del espíritu, en que muere lo divino, no se detiene la labor silenciosa y destructiva del viejo topo de la dialéctica.

CAPITULO V

(Según el volumen 5 de la traducción castellana de la Estética)

La forma del arte romántico

Hemos hablado ya, en la parte correspondiente, del arte ideal, del simbólico y del clásico. Sobre este último tenemos que volver un instante para lograr completar la imagen del arte romántico, tal cual lo vio Hegel y lo comprendió a través del proceso que comienza con el cristianismo, y que ha de disolverse en su transcurso según lo ilustran las series de *Gestalten* (figuras) que la historia de dos mil años nos representa entrelazadas en una visión del mundo que ha conocido su nacimiento, su apogeo y su ocaso antes de convertirse en un nuevo momento del pensar y del actuar del hombre.

El filósofo sostiene que el arte griego es la culminación de la belleza, el instante en que el espíritu se corporiza en la figura de los dioses antropomórficos, es decir, el hombre es el arquetipo de la divinidad, concepción que Hegel ha retomado en diversas épocas y obras al estudiar la comunidad griega. Este espíritu es, en resumen, el resplandor sensible de la idea, que alcanza su expresión concreta en estas deidades, y aparece con el alma (*der Geist*, no *die Seele*) del hombre. El aspecto religioso de este salto dinámico operado en el arte helénico se apoya materialmente en la escultura —la manifestación artística más excelsa de la época y quizá de todos los tiempos—, pero cuyo sello distintivo se apoya sólo en la religión en su fase externa: es la forma, desde luego, dentro de la cual el contenido asume la dimensión predominante, en cuanto sin quebrar el armonioso equilibrio aparece como la deslumbrante presencia de lo espiritual, ligado de manera imperceptible a la refinada materialidad de lo humano. ¿Qué fuerza vital ha dado aliento a esta noble

expresión que conjuga la materia y lo anímico? ¿Cuál es el designio que supera lo estético y crea la belleza viviente, que trasciende lo animal y lo natural y apunta a la más alta dignidad, aunque no quiebra los límites sensibles, sino que los ensancha dentro de una humanidad victoriosa y autónoma? Estos rasgos sensibles sublimados revelan el triunfo del espíritu absoluto y concreto del hombre, que domina el saber y la verdad y no se limita a endiosar al hombre; por el contrario, la naturaleza ha sido desdivinizada junto con sus atributos mágicos. Emerge ahora el hombre, dueño de su energía interior, la que como libertad suprema se asoma en el horizonte del ser dentro del cual se expresa el mundo como proceso real de su devenir. En el arte griego Hegel ha entrevisto el movimiento que enlaza la tesis, la antítesis y la síntesis como un arco grandioso que subsume la religión —lastrada con todo el pasado turbulento y rudo de la especie— y la incluye en la vida social, la cual a través de la múltiple actividad anímica llega a la cumbre de la belleza humana y asienta sensiblemente en ella los atributos más preciados del hombre, conquista de la interioridad sobre lo externo y nebuloso.

Esta belleza que exalta la vida y la praxis del hombre, en la que los dioses helénicos representan el papel de intermediarios no es, como podría creer Tolstoi, un artificio destinado al placer: es la esencia íntima de la antropologización humana, que tuvo su humilde origen en el trabajo y logró su máxima concreción mediante este esfuerzo escultórico en que la mano y el cerebro del artista celebran su comunidad más estrecha para manifestar no sólo el sentimiento de su madurez interna sino la gradación ascendente de las facultades refinadas capaces de todas las hazañas intelectuales, a partir de la aridez de un mundo que, según el mito del *Protágoras*, la naturaleza lo formó como el más desprotegido de los seres, hasta que llegó a emular a los dioses.

El arte clásico enfrenta, no obstante, su disolución, pues el equilibrio entre la forma y el contenido se asentaba en una unidad expuesta a lo contingente, debido a su origen más o menos *divinizado*. En estas condiciones, la conciencia no puede ya aquietarse en los falsos dioses y se repliega sobre sí. Tal hecho indicaría, al pasar, que el griego, que en esas imágenes divinas se había reflejado a sí mismo, buscaba aún el mito detrás de la verdad. No obstante, esta conciencia parece empe-

ñarse en encontrar un punto de apoyo más firme que le permita alcanzar su auténtica autonomía. Como anhelo ambicioso este tránsito reedita, sin duda, el proceso hegeliano de la *Fenomenología*, en el que la conciencia agota su experiencia tras las más diversas figuras con el intento de elevarse a la autoconciencia, que es otra manera de decir que el hombre se halla a sí mismo.

La aparición del arte romántico, especie de inquietante conciencia infeliz, que debe cumplir su itinerario estético —que en el sentido del pensador es también rigurosamente filosófico— comprende un largo período de la vida artística y práctica de la humanidad, que surge de las entrañas de la decadencia del arte griego y se extiende hasta nuestros días. Para Hegel lo romántico —ruptura del equilibrio entre la forma y el contenido o la idea— abarca toda la vida europea signada por la concepción cristiana. Es un arte al servicio de ideales en los que prevalece el sentimiento de lo religioso individual. Se ha roto la armonía de lo clásico, y si hay lugar para cierta belleza constreñida, dentro de un concepto modificado por otros cánones, donde hasta lo feo, lo deforme y lo monstruoso pueden entrar en esta clasificación. En el desarrollo de lo romántico se advierten tres etapas que se entremezclan y guardan determinada afinidad de estilo: lo religioso, vinculado con la vida de Cristo; la esfera de la mundanidad, en que se destaca la caballería con sus virtudes subjetivas, el honor, el amor, la fidelidad y los deberes del vasallo y del caballero andante, y por último lo que se designa como la autonomía formal del carácter.

Esta triple división del arte, dentro de la cual se desenvuelve la vida cristiana desde su origen, no obedece a un capricho ni supone una escisión con el pasado. En el aspecto religioso Hegel encarece la presencia del espíritu como el significado superior de esta etapa. En la persona del Cristo primitivo como tal aparece esta esencia, quizás más alma que espíritu, que según el filósofo es la herencia positiva de los griegos, si bien no sólo se reduce a la religión. La evolución del arte cristiano asume, en efecto, matices cada vez más mundanos a medida que se aleja de su rudeza primitiva y se acerca, sobre todo en el Renacimiento, a los modelos griegos. Hegel supone en este sentido que el

antropomorfismo helénico de la época clásica resultó una frustración. No pudo superar la frontera de una creación artificial dentro de la cual la belleza adopta formas de quietud definitivas. No resta margen para el libre juego de la pasión y el sentimiento, que han recibido un trato demasiado racional, en obras de excelsa belleza es verdad, a las que a veces les falta el impulso de la espontaneidad y la vida. Estos dioses están muertos y ya no evocan ni reverencia ni respeto, y el hombre que sirvió de modelo a estas expresiones superiores desapareció en la catástrofe histórica en que se hundió la cultura griega, aunque sus caracteres más salientres mantienen aún su prestigio.

Si bien el cristianismo ha subrayado el aspecto subjetivo del arte antiguo hasta aceptar, en parte, su humanismo, y ha recogido de modo no siempre coherente el espíritu que los griegos abandonaron, no olvida Hegel que este legado lejano subsiste a través del tiempo en el nuevo credo y se ha alojado en él al extremo de agudizar muchas de sus contradicciones, como lo prueban las escisiones que han enfrentado a sus propios grupos. Cristo sería el receptáculo que guarda en parte la esencia del viejo espíritu, el que nunca ha logrado ser absorbido totalmente por el mundo cristiano en épocas decisivas de su historia. Hechos notorios en este respecto son las cruzadas, donde la búsqueda del santo sepulcro dio origen a las más sórdidas ambiciones y el afán de lucro oscureció todo el ámbito del espíritu como si se hubiera regresado a la barbarie. La Edad Media, a su vez, es un cuadro de luces y sombras, en el que el cristianismo termina por disociarse sin evitar dejar manchas sangrientas a su paso. La caballería —feudal o andante— es una resultante clara de esta inestabilidad, en la que afloran sentimientos cada vez más seculares e individualistas. Las llamadas virtudes del honor, el amor y la fidelidad dan la tónica a una nueva concepción del mundo, que revela una intensa oposición entre quienes glorifican un más allá inasible y los que intentan aferrar —el *carpe diem* horaciano—, un más acá pletórico de vida y movimiento. En muchos pasajes de su exposición Hegel ilustra estas contradicciones mediante el surgimiento de formas de arte que apuntan a magnificar el prosaísmo de la vida cotidiana, según sucede en el viejo arte holandés, o también en las novelas de caballería, donde se introduce un nuevo ritmo, frente a la chata vida conventual, con sus héroes nobles y locos que intentan enderezar todo entuerto, según acontece en las per-

sonajes de Cervantes, el Amadis de Gaula o aún de Ariosto con su tremenda burla de todo lo existente.

En resumen, el ascetismo cristiano, que pretende convertir el *logos*, que encierra el espíritu griego, en una especie de palabra divina, tropieza por doquier, a veces sin proponérselo, por pura inercia, con una individualidad creciente, anárquica, que nace de las entrañas mismas de una convulsión desatada por los hechos circundantes, que los hombres empujan casi a su pesar.

Tal vez nadie es más expresivo en este aspecto de la creación de la personalidad que Shakespeare, el artista que mejor captó su época y los grandes cambios que se ofrecían a su vista. El *pathos* griego reemplaza aquí la endeblez del sentimiento romántico —demasiado cristianizado— con la fuerza avasalladora de sus tremendas tragedias, reflejo exacto, tierno o cruel, de una turbulencia que despertaba por todas partes, pues para el insigne bardo inglés "the whole word is a stage and all men and women are merely players". Sus caracteres inundan el mundo y manifiestan la idiosincrasia de una sociedad cuya fortaleza crece sin cesar y no parece inclinada a prosternarse ante la piedad ni frente al dios de la salvación eterna. Hegel ve en el poeta de Stratford al soberano intérprete de la vida que irrumpe en el Renacimiento y su *Bürgerstand*, la que estuvo incubándose en toda la historia de Europa al calor del espíritu griego, en apariencia olvidado, pero de regreso en las grandes obras que acompañaron al arte romántico. Todo cuanto hay de contradictorio, desmedido, bárbaro y violento en las figuras del dramaturgo ha sido extraído de la realidad aun cuando su imaginación las haya adaptado a sus necesidades poéticas. Macbeth, Hamlet, Ricardo III, Romeo, Julieta y tantos otros revelan un perfil claramente recortado, ya en el crimen, en el tráfago del mundo, así como en la nobleza, el infortunio y la fatalidad de cada destino.

Esta trama de dramáticas vicisitudes que abraza el desarrollo del arte maduro en los tres aspectos mencionados trasciende su propia esfera. Y así el arte romántico —cristiano a veces, rebelde a menudo—, en que el contenido supera a la forma, se expone a todas las distorsiones imaginables hasta extender su influencia a todas las manifestaciones de la vida europea y americana. Si en sus comienzos fue el arte de un sector, o de una secta, abarcó después a la comunidad en general, mas

esta misma actitud conflictiva dio origen a una condición mundana que ha convertido a su espíritu en un verdadero ariete. De este modo el arte cristiano es para Hegel una concepción del mundo, con sus raíces en el pasado clásico, que se ha erigido en la fuerza de lo negativo, y al exceder el equilibrio de la etapa anterior se ha desbordado en todas direcciones hasta agotar o empobrecer sus posibilidades. El arte cristiano, o romántico, ha recorrido todas las instancias sociales e individuales y ha visto disgregarse sus principios ante el impacto de fuerzas incubadas por sus innegables excesos. Ha creado escisiones religiosas con las resonancias políticas conocidas, ha desterrado el culto de la belleza o lo ha exaltado a veces hasta convertirlo en un paganismo disimulado; ha olvidado sus normas evangélicas, que con frecuencia encontraron amparo —irónicamente— en la caballería andante, remedo de una justicia laica y personal, que exhibe por todas partes sus jocosas extravagancias— tal el caso de Andresillo en el *Quijote*—, que sin embargo esconde en su fondo el germen de un nuevo orden jurídico que llegó en nombre de la justicia mundana, venal y burguesa.

Este cuadro tan abigarrado, que oscila entre la suntuosidad y la miseria, la religión y la superstición, la ignorancia supina y la ciencia, el arte más refinado y el folklore, la crueldad y la belleza, resume, según el filósofo, el espíritu de una época que ha durado casi dos mil años, la que no ha dado al hombre —quizá eso era imposible— tranquilidad ni sosiego, pero lo ha llevado a la conquista de ignotos horizontes que han hecho de la tierra un mero habitáculo dentro de la vastedad de nuestra galaxia. Habría que preguntarse con Hegel hasta dónde esta Europa, que él prefiere llamar la de la forma del arte romántico, ha sido cristiana, y si no ha vivido sacudida y casi aherrojada por los gérmenes de una cultura de la que se adueñó con rapidez, si bien no pudo asimilarla ni menos aclimatarla. El desequilibrio entre el contenido y la forma no se ha limitado, por supuesto, al arte; trascendió el ámbito íntegro de la convivencia humana y otorgó a la voluntad subjetiva una energía desconocida que arrasó —las excepciones que se opusieron al despotismo carente de ilustración fueron tan desgarradoras como trágicas— con todos los valores admitidos para imponer otros en nombre de la fe, la visión de lo supraterrestre, las que crearon agudas contradicciones y luchas que debían opo-

nerse al concepto recibido de los griegos, eje de un problema que en Hegel siguió siendo fundamental hasta en los últimos años de su vida. Sin duda había advertido en la sociedad helénica el paradigma de la humanidad. Este concepto, que subraya todo su pensamiento, nunca fue rectificado por el filósofo, aunque en ocasiones se haya mostrado dúctil o precavido. Su división del arte en tres fases históricas: la simbólica, la clásica y la romántica revela sin esfuerzo que el filósofo comprendió tempranamente la lucha dialéctica que debía entablarse en el interior del hombre para imponer el dominio del espíritu incrustado en la materia viviente, previa limpieza, digamos, de su ascendencia natural y animal.

El arte romántico, como las etapas anteriores ya citadas, llevaba en sí el germen de su propia decadencia. La armonía de la forma externa y el espíritu como contenido ha sido distorsionado por la dinámica histórica, y ha servido también, por supuesto, para liberar fuerzas inéditas. Mas el espíritu no encontró aquí el medio adecuado para su verdadera expansión. En tales condiciones el arte romántico, religioso en la forma, mundano en el fondo, individualista en la ética, ha chocado contra todos los obstáculos que el hombre había ideado para refinar su materialidad. Ha sido, sin duda, un acicate y una rémora. Por eso deduce Hegel que esta forma, ya caduca, exige otra esfera en la que debe ser sumergido. Las artes particulares, que como consecuencia seguirán a esta disyunción, no son sólo el resultado de este desajuste, que, por otra parte, es propio de todo el arte conocido; estas formas individuales quedan sometidas, pues, a una rectificación de sus principios.

El arte romántico es, en conclusión, un momento —muy largo sin duda— en el movimiento de las ideas hegelianas, que no conocen el reposo; pero este arte, al igual que los otros, no es eterno; la muerte lo acecha. Sus formas comienzan a disgregarse ya cuando el filósofo, en un alarde de humor, destaca el hechizo y la gracia de la bella pecadora, que ha sido perdonada, en efecto, por haber amado mucho. Nada subsiste así de la intención edificante del arte ni de la casuística recelosa y de la envidia impotente de los acusadores.

La vida se pasea con aire victorioso sobre las páginas vibrantes de la *Estética*, y el espíritu concreto, que surgió a través de su lucha con la materia empuja al romanticismo más allá de sus posiciones, el que se diluye a causa de sus inconsecuen-

cias. Este arte contradictorio se anula en la religión. El proceso, sin embargo, no se detiene ahí porque la religión sucumbe ante la filosofía, que es el saber absoluto o la autoconciencia humana desplegada en toda su plenitud. Pero este saber absoluto y esta autoconciencia no congelan la historia ni completan el "sistema"; el arte y la religión, ya conocidos, representan la prehistoria, lo que ha quedado atrás, *aufgehoben*, lo envejecido, que no se puede rejuvenecer cuando se pinta el gris sobre gris, y que será retomado por el método en su perspectiva infinita, según las *Lecciones de la Historia de la Filosofía* y su enfoque dialéctico, cuya antesala es, sin duda la *Estética*, obra de una riqueza todavía inexplorada, ya que es necesario detenerse en sus meandros para llegar al fondo del pensamiento hegeliano.

Lo romántico y la infinitud

La forma del arte romántico se determina —para Hegel— según el concepto del contenido que el arte está llamado a representar, y así debemos intentar aclararnos el principio peculiar del mero contenido, que ahora ingresa en la conciencia como el contenido absoluto de la verdad para una nueva concepción del mundo y configuración del arte.

En el comienzo del arte el impulso de la imaginación consistía en la elevación de la naturaleza a la espiritualidad. Pero este esfuerzo sigue siendo sólo una búsqueda del espíritu, que no proporciona aún el contenido apropiado para el arte, y por tanto dicho espíritu podía hacerse valer también únicamente como forma externa para los significados naturales o las abstracciones no subjetivas de lo interno sustancial, que constituían el centro propio del arte simbólico.

En el arte clásico encontramos lo opuesto. Aquí la espiritualidad aunque sólo podía luchar para sí misma por la superación de los significados naturales, es el fundamento y el principio del contenido, mientras el fenómeno natural en lo corpóreo y sensible proporcionan la forma externa. Sin embargo, esta forma no permanece como en la primera fase sólo superficial, indeterminada y no penetrada por su contenido, sino que la perfección del arte ha alcanzado por eso su cúspide,

puesto que lo espiritual fue del todo compenetrado por su apariencia externa, lo natural, idealizado en esta bella unificación y convertido en la realidad adecuada del espíritu en su misma individualidad sustancial. Por consiguiente, el arte clásico se convirtió en la manifestación conceptualmente apropiada de lo ideal, la consumación del reino de la belleza. Nada puede ser ni devenir más bello.

Empero, hay algo más elevado que la apariencia bella del espíritu en su inmediata forma sensible, aun cuando ella fuese creada por el espíritu como adecuada para él. En consecuencia, esta unión, que se realiza en el elemento de lo externo transforma así la realidad sensible en la existencia apropiada, contrasta, a su vez, con el verdadero concepto del espíritu y lo rechaza de su conciliación en lo corpóreo fuera de sí, a la conciliación de sí en sí mismo. La totalidad simple y firme de lo ideal se disuelve y se escinde en la doble totalidad de lo subjetivo existente en sí mismo y de la apariencia externa, a fin de que el espíritu pueda alcanzar a través de esta separación la conciliación más profunda en su propio elemento de lo interno. El espíritu, que tiene como principio el acuerdo de sí consigo, la unidad de su concepto y de su realidad, puede hallar su existencia correspondiente sólo en su propio y nativo mundo espiritual del sentimiento, del ánimo, en suma, de la interioridad. Así llega el espíritu a la conciencia de tener su opuesto, es decir, su existencia, como espíritu para él y en él y sólo por ello gozar de su infinitud y libertad.

Esta elevación del espíritu sobre sí mediante la cual se obtiene por sí mismo la objetividad que antes debía buscar en lo externo y en lo sensible de la existencia, y con la que se siente y se sabe en esta unidad, constituye el principio fundamental del arte romántico. A él se vincula directamente la determinación, que para esta última etapa del arte es la belleza de lo ideal clásico y por eso la belleza en su figura más auténtica, pero su contenido más adecuado ya no es lo último. Por tanto, en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en hundirse en la corporeidad; al contrario, él deviene desde luego seguro de su verdad, porque se retira consigo de lo externo a su interioridad y pone la realidad externa como una existencia que le es inadecuada. Si, en consecuencia, este nuevo contenido comprende en sí la tarea de tornarse bello, sin embargo, la belleza permanece para él, en el sentido hasta aquí

expuesto, como algo subordinado y se convierte en la belleza espiritual de lo interno en y para sí como subjetividad espiritual en sí infinita.

Ahora, para que el espíritu alcance su infinitud debe elevarse de la personalidad simplemente formal y finita a lo absoluto; es decir, lo espiritual debe conducirse a la representación como sujeto pleno por completo de lo sustancial, que por sí sabe y se quiere a sí mismo. Inversamente, lo sustancial, lo verdadero no debe ser concebido como un simple más allá de la humanidad, y el antropomorfismo de la concepción griega no debe ser eliminado, sino que lo humano, como subjetividad real tiene que convertirse en principio, y lo antropomórfico ha de ser elevado por ello a la consumación.

De los momentos más precisos, que yacen en esta determinación fundamental, tenemos que desarrollar en general tanto el círculo de los objetos como la forma, cuya figura modificada es condicionada por el nuevo contenido del arte romántico.

El verdadero contenido del arte romántico es la interioridad absoluta, la forma correspondiente es la subjetividad espiritual como captación de su autonomía y libertad. Lo infinito en sí y lo universal en sí son la negatividad absoluta de todo lo particular, la simple unidad consigo que ha consumado todo lo exterior recíproco, todos los procesos de la naturaleza y su ciclo de nacimiento, muerte, resurgimiento, todo límite de la existencia espiritual y ha disuelto a todos los dioses particulares en la pura e infinita identidad consigo. En este panteón todos los dioses son destronados; la llama de la subjetividad los ha destruido, y en lugar del politeísmo plástico, el arte conoce ahora sólo un dios, un espíritu, una autonomía absoluta, que como absoluto saber y querer de sí permanece en libre unidad consigo y no se escinde ya en los caracteres particulares y funciones, cuya única cohesión era la fuerza de la oscura necesidad. La subjetividad absoluta como tal, sin embargo, huiría del arte y sólo sería accesible al pensamiento si ella para ser subjetividad real, según su adecuado concepto, no penetrara en la existencia externa y no se retirase en sí de esta realidad. Este momento de la realidad pertenece a lo absoluto, porque lo absoluto como negatividad infinita se tiene a sí misma por resultado de su actividad, como unidad simple del saber consigo y por eso como inmediatez.

En este plano del arte —dice Hegel— la existencia de Dios no es lo natural y lo sensible como tal, sino lo sensible elevado a lo no sensible, a la subjetividad espiritual, que en lugar de perder en su apariencia externa la certeza de sí como lo absoluto, sólo adquiere en efecto, mediante su realidad la certeza presente y actual misma. Dios, en esta concepción, no es un simple ideal creado por la imaginación, sino que se coloca en medio de la finitud y la accidentalidad externa de la existencia y se sabe en ella como sujeto divino, que permanece en sí infinito y realiza para sí esta infinitud. En consecuencia, puesto que el sujeto real es la apariencia de Dios, sólo ahora el arte logra el derecho de emplear la figura humana y el mundo de la exterioridad en general para la expresión de lo absoluto, aunque la nueva tarea del arte puede consistir en llevar a la intuición según esta figura no el hundimiento de lo interno en la corporeidad externa, sino, por el contrario, el repliegue de lo interno en sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto. Los diversos momentos que constituyen la totalidad de esta concepción del mundo como totalidad de la verdad misma, encuentran ahora por eso en el hombre su aparición, de modo que el contenido y la forma no surgen ni de lo natural ni de la belleza del círculo de los dioses griegos ni de los héroes ni de los hechos externos producidos en el terreno de la eticidad familiar y la vida política; sin embargo, es el sujeto viviente, individual en su ámbito interno quien adquiere valor infinito, puesto que sólo en él se despliegan en la existencia y se reúnen juntamente los momentos eternos de la absoluta verdad que es real sólo como espíritu. Es el salto dialéctico de la animalidad a través del hombre.

Si se compara esta determinación del arte romántico con el cometido del arte clásico, advertimos que la figura plástica de los dioses no expresa el movimiento y la actividad del espíritu, que de su realidad corpórea se ha replegado en sí y ha penetrado en el interior ser para sí. Lo mutable y lo contingente de la individualidad empírica ha sido anulado en esas elevadas imágenes, pero lo que les falta es la realidad de la subjetividad existente para sí en el saber y querer de sí misma. Esta deficiencia se muestra externamente porque en la expresión del alma simple de las formas de la escultura está ausente la luz de los ojos. Las obras supremas de la bella escultura son ciegas; lo interno no se transparenta en ellas como la intimidad que se conoce a sí misma en esa concentración espiritual que sólo el

ojo manifiesta. Esta luz del alma no emana de ellas, y pertenece al observador. Pero el dios del arte romántico aparece como el dios que ve, que se conoce, interiormente subjetivo y que descubre su interioridad a lo interno del hombre como obra del espíritu surgido de la animalidad. Por tanto, la negatividad infinita, el replegarse de lo espiritual en sí, suprime la dispersión en lo corpóreo; la subjetividad es la luz espiritual que aparece en sí, en su lugar antes oscuro, y mientras la luz natural puede iluminar sólo un objeto, ella misma es este terreno y el objeto en el que brilla y en el que se conoce como ella misma.

Respecto a la relación del contenido y la forma en lo romántico podemos decir que el tono fundamental de lo romantico es musical, y por el contenido determinado de la representación es lírico. Para el arte romántico lo lírico es, en cierto modo, el rasgo básico elemental, una nota que la epopeya y el drama hacen resonar y que flota alrededor de las artes visuales como arma universal del ánimo, porque aquí el espíritu y el ánimo quieren hablar al espíritu y al ánimo mediante cada una de sus creaciones.

En lo que atañe a la división que hay que establecer para la consideración evolutiva más precisa de este tercer gran sector del arte, el concepto fundamental de lo romántico se presenta articulado en tres momentos. La primera esfera está constituida por lo religioso como tal, en la que el relato de la redención, la vida, la muerte y la resurrección de Cristo proporciona el punto central. Como determinación esencial se hace valer aquí el regreso, porque el espíritu se torna negativamente contra su inmediatez y finitud, la supera y con esta liberación obtiene para sí mismo su infinitud y absoluta autonomía en su propio dominio.

Esta autonomía pasa en segundo término de la permanencia del espíritu en sí, así como de la elevación del hombre finito a Dios en la mundanidad, un dios que parece reconocer un parentesco con Zeus, que en griego representa al germen de la vida. Aquí es el sujeto como tal el que se ha convertido en afirmativo para sí mismo y tiene como sustancia a su conciencia —al hombre— y como interés de su existencia las virtudes de esta subjetividad afirmativa: el honor, el amor, la fidelidad, el valor, los fines y los deberes de la caballería romántica.

El contenido de la forma del tercer estadio puede indicarse como la autonomía formal del carácter. Si la subjetividad

ha llegado al extremo de que la autonomía espiritual es para ella lo esencial, así también el contenido particular con el cual ella se reúne como con lo suyo propio, compartirá la misma autonomía, que puede ser de tipo formal porque no reposa en la sustancialidad de su vida como sucede en la esfera de la verdad religiosa. A su vez también la figura de las circunstancias externas, situaciones y el desarrollo de los acontecimientos deviene para sí libre y se lanza por eso en arbitrarias aventuras. En consecuencia, según Hegel, adquirimos como punto final de lo romántico en general la accidentalidad, tanto de lo externo como de lo interno, y una separación de estos aspectos, a través de los cuales el arte mismo se anula y muestra la necesidad para la conciencia de descubrir por la aprehensión de lo verdadero, formas más elevadas que las que este arte es capaz de ofrecer.

La esfera religiosa del arte romántico

De acuerdo con Hegel el arte religioso tiene por su contenido sustancial en la representación de la subjetividad absoluta como toda verdad, la unidad del espíritu con su esencia, la satisfacción del ánimo, la reconciliación de Dios con el mundo y por ello consigo, y así en esta etapa lo ideal parece estar en su elemento, es decir, en el elemento de lo humano. En consecuencia, hemos considerado la beatitud y la autonomía, la quietud y la libertad como determinaciones fundamentales para lo ideal. Es evidente que no debemos excluir lo ideal del concepto y de la realidad del arte romántico, pero con respecto a lo ideal clásico adquiere una figura del todo modificada. Aunque esta relación ha sido ya indicada más arriba en general, debemos establecerla aquí en el comienzo, según su significado más concreto, para aclarar el tipo fundamental del modo de representación romántica de lo absoluto. En lo ideal clásico, por un lado, lo divino se limita a la individualidad, por el otro, el alma y la beatitud de los dioses particulares se difunden a través de su figura corpórea, y en tercer término, puesto que la unidad inseparable del individuo en sí y en su exterioridad concede el principio, la negatividad de la escisión en sí, del dolor espiritual y físico, del sacrificio y la renuncia, no puede aparecer como mo-

mento esencial. Lo divino del arte clásico se disgrega en un círculo de dioses, pero no se divide en sí, y no se enfrenta pues, como absoluto carente de apariencia a un mundo en el que domina el mal, el pecado, el error ni tiene a la vez la tarea de conducir estas oposiciones a la reconciliación y ser como esta reconciliación sólo lo real verdadero y divino. En el concepto de la absoluta subjetividad, por el contrario, yace la oposición de la universalidad sustancial y de la personalidad, oposición cuya mediación completa llena lo subjetivo con su sustancia y eleva lo sustancial a sujeto cognoscente y volitivo. Pero a la realidad de la subjetividad como espíritu pertenece, además, la oposición más profunda de un mundo finito, a través de cuya superación como finito y su reconciliación con lo absoluto lo infinito se convierte para sí mismo en su esencia mediante su actividad propia y absoluta, y así sólo es espíritu absoluto. La apariencia de esta realidad sobre el terreno y la figura del espíritu humano contiene, en consecuencia, respecto de su belleza una relación totalmente distinta que la del arte clásico. La belleza griega muestra lo interno de la individualidad espiritual por completo configurado en su forma corpórea, acciones y sucesos, como se expresa en lo externo total y por eso en lo viviente. Para la belleza romántica es, en cambio, necesario que el alma, aunque ella aparezca en lo externo, muestre, a la vez, haber retornado de esta corporeidad a sí y vivir en sí misma. Lo corpóreo puede entonces, en esta fase sólo expresar la interioridad del espíritu, en la medida que lleva a la apariencia, pues el alma tiene su congruente realidad no en esta existencia real, sino en ella misma. Por esta causa la belleza ya no concierne ahora a la idealización de la figura objetiva, sino a la figura interna del alma en sí misma; ella deviene una belleza de la intimidad, según el modo como cada contenido en lo interno del sujeto se constituye y desarrolla sin contener lo externo en esta compenetración con el espíritu. Ahora, puesto que se ha perdido el interés por esclarecer la existencia real en esta unidad clásica y se concentra en el fin opuesto de insuflar en la forma de lo espiritual una nueva belleza, y así el arte se preocupa poco de lo externo; lo capta inmediatamente como lo encuentra, mientras lo deja configurarse a sí mismo según su voluntad. La reconciliación con lo absoluto es en lo romántico un acto de lo interno, que aparece por cierto en lo externo, pero no tiene su contenido y fin esencial en lo externo mismo en su forma real.

En el concepto hegeliano la necesidad para esta enérgica determinación subjetiva del arte romántico puede también justificarse desde otro punto de vista. El ideal clásico, cuando se halla a su verdadera altura es cerrado en sí, autónomo, reservado, impenetrable, algo completo que rechaza todo lo demás. Su forma es la suya propia, vive enteramente en ella y sólo en ella, y no puede ceder nada suyo a la comunidad de lo empírico y contingente. Quien se acerca, por tanto, a estos ideales como espectador no puede apropiarse de su existencia como algo externo vinculado a su propia apariencia; las figuras de los dioses eternos, aunque ellas sean humanas, no pertenecen sin embargo a los mortales, pues estos dioses no han experimentado la menesterosidad de la existencia humana, sino que han sido elevados inmediatamente sobre ella. La comunidad de lo empírico y lo relativo se disgrega. La subjetividad infinita, lo absoluto del arte romántico no está, en cambio, inmersa en su apariencia; es en sí, y no tiene su exterioridad para sí, sino para otros como aspecto externo, libre y dispuesto para cada uno. Además, este aspecto externo debe entrar en la figura de lo común, de lo empíricamente humano, porque aquí Dios mismo —según Hegel— desciende a la existencia finita, temporal para mediar y reconciliar la oposición inmediata, que yace en el concepto de lo absoluto, desciende en efecto como hombre y desaparece poéticamente como tal. También ahora el hombre empírico adquiere un aspecto por parte del cual se le manifiesta una afinidad, un punto de unión, de modo que se acerca con confianza a su ser natural porque la forma externa no lo rechaza con el rigor clásico frente a lo particular, sino que ofrece a su mirada lo que él mismo tiene o lo que conoce y ama en otros que lo rodean. Esta familiaridad con lo cotidiano es la que permite que el arte romántico nos atraiga con sus figuras externas y suscite nuestra confianza. Pero la exterioridad así presentada nos exige a la vez arrojarnos en lo íntimo del espíritu y su contenido absoluto y apropiarnos de esta vida interna. Pero, ¿qué sucede con la exterioridad?

En esta devoción reside, en síntesis, la idea universal de que en el arte romántico la subjetividad infinita no es solitaria en sí, sino que ella surge de sí en relación con algo distinto, lo otro, que sin embargo es lo suyo y en lo cual se encuentra de nuevo a sí misma y permanece en unidad consigo. Este su ser uno en lo otro de ella, lo subjetivo, es el contenido ver-

daderamente bello del arte romántico, lo ideal en él, que tiene como su forma y apariencia, esencialmente, la interioridad y la subjetividad, el ánimo, el sentimiento. El ideal romántico expresa entonces la relación con otro ser espiritual, el cual está así ligado con la intimidad, puesto que sólo en este otro el alma vive en la intimidad consigo misma. Esta vida en sí en otro es, como sentimiento, la intimidad del amor, pero como tal amor será sólo una expresión idealizante que necesitará para manifestarse un vehículo concreto: el monacato, más o menos pecaminoso, o la caballería andante, antesala del mundo burgués cristianizado.

La caballería

El arte romántico, que se distingue en primer término por su sentido religioso en apariencia, experimenta una lenta transformación en cuanto esa religiosidad adquiere un carácter mundano. El monje de los primeros tiempos, dedicado a la propagación de la fe, se organiza en el monacato, con cierta autonomía respecto de la iglesia. A su vez surge otra institución que colabora a su manera en la tarea de afirmar la creencia cristiana: la caballería. Esta caballería, militarizada y depredadora, nacida en la Europa de la alta Edad Media, tiene como misión llevar a la práctica ciertos ideales confusamente delineados en los que el honor, el amor y la fidelidad aparecen como factores determinantes. Para Hegel estos tres aspectos tomados en conjunto e interpenetrados entre sí, constituyen el contenido básico de la caballería y proporcionan la transición necesaria del principio de lo interno religioso a su ingreso dentro de la vida espiritual y mundana, en cuya esfera el arte romántico obtiene un punto de vista desde el cual puede creerse independiente de sí y ser, por así decir, una belleza más libre. Aquí el arte está en el libre centro entre el contenido absoluto de las representaciones religiosas para sí fijas y la variada particularidad y la limitación de la finitud y la mundanidad. Entre las artes particulares es sobre todo la poesía la que ha sabido adueñarse de esta materia del modo más cabal, porque es la más capaz de expresar la interioridad que se relaciona sólo consigo misma, sus fines y sus acontecimientos.

Podría parecer que el arte romántico se halla en igual terreno que el clásico, y es aquí donde debemos comparar y oponer ambos. Hemos señalado al arte clásico como el ideal de la humanidad en sí misma objetivamente verdadero. Su imaginación necesita, como centro, de un contenido, que sea de índole sustancial y contenga un pathos ético.

Por completo distinto es lo que acontece en la poesía romántica. En tanto ella es mundana y no se halla afirmada en la historia sagrada, las virtudes y los fines de su heroísmo no son los de los héroes griegos, cuya eticidad el cristianismo naciente consideró sólo como una serie de espléndidos vicios.

Hallamos, pues en estos representantes caballerescos no ya un pathos particular en el sentido griego, y unido a ello, en la más fina conexión, una autonomía viviente de la individualidad, sino más bien sólo grados de heroísmo con respecto al amor, el honor, el coraje, la fidelidad, grados que dependen de la variedad en la maldad o nobleza del alma. Lo que no obstante los héroes de la Edad Media tienen en común con los de la antigüedad es el coraje. Pero esto asume aquí una posición distinta. No es ya el coraje natural que reside en la excelencia física, en la fuerza del cuerpo y en la voluntad no debilitada por la civilización, y que sirve de apoyo al cumplimiento de intereses objetivos, sino el que procede de la interioridad del espíritu, del honor, de la hidalguía y es, en suma, fantástico, en cuanto se somete a las aventuras del arbitrio interno y a las contingencias externas o a los impulsos de la piedad mística, pero en general, a la relación subjetiva del individuo consigo mismo.

Esta forma de arte romántico ha prevalecido ante todo en dos hemisferios: en Occidente, en este descenso del espíritu dentro de lo interno subjetivo propio, y en Oriente, en esta primera expansión de la conciencia que se abre a la liberación de lo finito.

La tarea del mundo romántico

El mundo romántico —sostiene Hegel— tenía que completar una obra absoluta, la propagación del cristianismo, la práctica del espíritu de la comunidad. Dentro de un mundo hostil,

formado en parte por el paganismo antiguo, en parte por la barbarie de la conciencia, esta obra, cuando pasó de la doctrina a los hechos, fue sobre todo una prueba pasiva de resignación ante el dolor y el martirio, del sacrificio de la propia existencia temporal por la eterna salvación del alma. El otro hecho, que se refiere al mismo contenido, es la actividad de la caballería cristiana de la Edad Media, la expulsión de los moros de los países cristianos, y por fin las cruzadas, la conquista del santo sepulcro. Esto no fue sin embargo un fin que considerase al hombre como humanidad, sino que sólo tenía que completarse por el conjunto de los individuos singulares. Desde este punto de vista podemos llamar a las cruzadas la aventura colectiva de la Edad Media cristiana, que fue en sí misma incoherente y fantástica: de tipo espiritual sin duda, pero sin verdadero fin espiritual, y mendaz con respecto a las acciones y caracteres. Por tanto, con respecto al momento religioso las cruzadas poseen una meta exterior vacía.

El impulso y el fervor religioso de la Edad Media se concentró sólo en el lugar, en el paraje externo y supuesto de la historia de la pasión y del santo sepulcro. De igual modo contradictorio con el fin religioso resultó el objetivo de la ganancia, ligado a lo mundano de la conquista. Se quiso alcanzar lo espiritual y lo interno y se convirtió en fin el ambiente externo, del que había desaparecido el espíritu; la codicia fue el impulso temporal y se anudó lo mundano con lo religioso.

Por consiguiente, lo que en general, sobre todo en la esfera de lo mundano tenemos frente a nosotros, en la caballería y en el formalismo de los caracteres, es la accidentalidad, tanto en las circunstancias, dentro de las cuales se actúa, como también del ánimo completo. Así pues, esas figuras unilaterales e individuales pueden asumir el todo contingente de su contenido que sólo es apoyado por la energía de su carácter y se realiza o fracasa según los conflictos condicionados desde fuera. Lo mismo acontece en la caballería, que en el honor, el amor y la fidelidad contiene en sí una elevada justificación similar a lo ético. Por una parte, debido a la singularidad de las circunstancias ante las cuales reactúa, la caballería deviene de modo directo una contingencia, puesto que en lugar de realizar una obra universal sólo resultan fines particulares, y faltan las conexiones existentes en y para sí; por otra, en atención al espíritu subjetivo de los individuos se presenta el arbitrio o la ilusión con res-

pecto a los proyectos, planes y empresas. Cumplido de manera consecuente todo este ámbito de la aventura se muestra, pues, en sus acciones y acontecimientos como en sus consecuencias cual un mundo que se disuelve en sí mismo, y por tanto el mundo cómico de los eventos y destinos.

Esta disolución de la caballería en sí misma está representada sobre todo en Ariosto y Cervantes, y en Shakespeare ella aparece ante la conciencia en su particularidad de caracteres individuales y en la manifestación más adecuada.

La disolución de la forma del arte romántico

Según las referencias mencionadas el arte romántico entra también en un proceso de disolución, como acontecía con las otras formas, la simbólica y la clásica. La dialéctica hegeliana avanza inexorablemente y pone al descubierto las falencias históricas de la actividad artística, la cual si bien debe enaltecer la vida humana no puede quedar detenida en el tiempo. El arte es siempre "algo del pasado" una vez que trasciende su momento de esplendor. Deja sí una estela luminosa, pero indica al espíritu que hay que avanzar en busca de otras formas. El arte romántico es religioso en su origen, y aquí está el germen que lo destruirá cuando la forma y el contenido se disgregan y resta sólo un vacío total en el que desaparecen los relatos bíblicos, cristianos o la vida caballeresca de la Edad Media. La presencia de la infinitud o Dios no es más que el sueño de una eternidad extraña a la vida. Mas la reflexión de Hegel, que en ocasiones parece aceptar lo religioso como problema central del arte, advierte que lo ideal se diluye en él en narraciones ilusorias. La teología no puede reemplazar al arte ni el hombre ser absorbido por relatos fantásticos. La teología en Hegel se convierte en antropología y lo divino esconde la imagen del hombre, autor y destinatario del arte, como expresión suprema del trabajo humano.

Corresponde entonces examinar aquí la accidentalidad y la exterioridad de la materia que la actividad artística configura y capta. En la plástica de lo clásico lo interno subjetivo es referido a lo externo, de modo que este externo es la forma propia

de lo interno y no se ha liberado de ello. En lo romántico, en cambio, donde la intimidad se repliega en sí, el contenido total del mundo externo asume la libertad de moverse para sí y mantenerse según su peculiaridad y particularidad. A la inversa, cuando la intimidad subjetiva del mundo deviene el momento esencial para la representación, es igualmente accidental en qué contenido determinado de la realidad externa y del mundo espiritual se adapta a vivir el ánimo. Lo romántico interno puede, por tanto, mostrarse en todas las circunstancias y esparcirse en miles de situaciones, relaciones, errores y conflictos, porque lo que se busca y debe valer es sólo la configuración subjetiva en él mismo, la exteriorización y el modo de recepción del ánimo, pero no un contenido objetivo válido en sí y para sí. Por consiguiente, en las representaciones del arte romántico todo tiene lugar, todas las esferas de la vida y los fenómenos, lo grande y lo pequeño, lo elevado y lo insignificante, lo ético y el mal; y en particular importa el arte, pues cuando más éste se mundaniza, tanto más se instala en las finitudes del mundo, se satisface con ellas, les concede completa validez y el artista se complace en ellas cuando las representa como son. Así, por ejemplo, sucede en Shakespeare.

Dentro de esta accidentalidad de objetos, que en parte se representan como simple medio ambiente para un contenido en sí mismo más importante, pero en parte también autónomo, aparece la desintegración del arte romántico. Desde un aspecto, por cierto, se manifiesta —considerada desde el punto de vista de lo ideal— la realidad actual en su prosaica objetividad: el contenido de la vida cotidiana, que no es captada en su sustancia donde se conserva lo ético y lo divino, sino en su inconstancia e infinita inestabilidad.

El arte, según hemos visto, tenía como fundamento la unidad de significado y contenido y asimismo la unidad de la subjetividad del artista en su contenido y su obra. Observado más de cerca era el modo determinado de esta unificación el que proporcionaba la norma sustancial que compenetra toda creación para el contenido y su correspondiente representación.

A este respecto encontramos, en el comienzo del arte, en Oriente, el espíritu todavía no libre para sí mismo; buscaba lo absoluto para él en lo natural y aprendía por tanto lo natural como en sí mismo divino. Más tarde, la concepción del arte clásico representó a los dioses griegos como individuos despreo-

cupados, inspirados, pero también afectados por la forma natural y humana como por un momento afirmativo; y el arte romántico por primera vez profundizó el espíritu en su propia intimidad, frente a la cual la carne, la realidad externa y la mundanidad en general fueron colocadas como lo nulo.

Aquí se produce la quiebra del arte romantico en tanto se rompe el equilibrio entre el contenido o idea y la forma. Así como el arte simbólico encuentra su fin en subproductos como la fábula, la alegoría, la parábola, el poema didáctico, el arte clásico a su vez descubre que sus dioses son finitos y carecen de libertad, puesto que están sometidos al destino. Luciano de Samósata pondrá al desnudo la comedia representada por estos dioses cuando la cultura griega llega a su término. El arte romántico, por su parte, que parece descubrir la infinitud y la libertad cae en el subjetivismo religioso. El hombre queda sometido a la divinidad, que no es más que el reino del dolor y de la muerte, que quizá los griegos entrevieron en el destino que fluctuaba sobre sus divinidades. El surgimiento de la caballería da un tono mundano a la religión. Mas no puede sostenerse en el nivel elegido porque lo cómico y el humor son las fuerzas imponderables que corroen esta fantástica visión del mundo. Ariosto, Cervantes, Shakespeare trazan un cuadro grandioso entre la demencia y la realidad de la época, el cual revela la consumación de un arte que no puede sostenerse en tanto renuncia a lo sensible y lo concreto.

Hegel es consciente de que al desintegrarse el espíritu en su interioridad lo romántico queda desligado del mundo, y el espíritu es un reflejo mortecino que carece de toda base de sustanciación. La armonía de ambos extremos ha sido disuelta, es decir, la tensión de los opuestos ha perdido todo su vigor y una concepción del mundo se ha derrumbado. Esta conclusión no tiende necesariamente a la aceptación de la muerte del arte. Por el contrario, se expresa así, de manera concluyente, la vitalidad creadora del hombre que en cada época halla motivos para manifestarse en nuevas formas artísticas. El espíritu, por su parte, que aparece como la materia altamente organizada, se fortifica en esta lucha continua entre lo viejo y lo nuevo, amplía siempre su horizonte, y confirma el propósito de trascender su propia actividad. En esta tercera embestida se habría agotado el campo de aplicación del espíritu en cuanto se refiere al arte conocido. Le queda sin embargo todo

el porvenir al cual el hombre puede aplicar su trabajo y su talento. Si el arte es una parte del espíritu absoluto tiene a su favor la necesidad de contar con una base sustancial que debe ser provista por la sensibilidad. No creemos, por lo menos Hegel no lo afirma taxativamente en ninguna parte, que el espíritu busque realizarse en la religión, como esfera superior del arte. Ya el filósofo se manifestó respecto de la religión en sus obras de juventud y hasta en la *Fenomenología*, con las reservas que le imponía una época de asfixia intelectual. La religión, estudiada en nuestro tiempo con la ayuda de una nueva metodología aplicada a hallazgos arqueológicos o recientes enfoques filológicos (tal es el caso de los trabajos del profesor inglés John M. Allegro), sólo se mantiene como sostén de un mundo en ruinas, en tanto al arte se le ofrecen inmensas perspectivas para superar su crisis, que es la crisis general en que está hundido un modo de vida agonizante. La sociedad burguesa, religiosa en el fondo, está condenada a morir, según se advierte por los síntomas de su decadente cultura. Las sociedades humanas también llegan a convertirse en "cosas del pasado" y como tales corren el riesgo de desaparecer, juntos con los valores que sus corifeos dicen representar. No obstante, el espíritu, que creó la gran cultura de Occidente puede resurgir victorioso si se libera de toda la resaca que se ha adherido a sus flancos. Hegel no es el sepulturero de la historia ni del arte. Es el ave de tormenta de una época de crisis en la que se generó el futuro que estamos viviendo. El búho de Minerva se hunde en el crepúsculo para regresar al romper el alba.

CAPITULO VI
(Según los volúmenes 6, 7 y 8 de la traducción castellana de la Estética)

El sistema de las artes particulares

En este caso ya no tenemos nada que ver con el desarrollo interno de la belleza artística según sus determinaciones básicas universales (simbólica, clásica, romántica) sino que hay que considerar cómo estas determinaciones pasan a la existencia, se diferencian en lo interno y realizan cada momento del concepto de la belleza de manera autónoma para sí, como obra de arte, no sólo como forma general. Pero puesto que las diferencias son inmanentes a la idea de belleza, las que el arte transfiere a la existencia externa, se desprende de esto que para la articulación y fijación de las artes particulares, las formas generales del arte, ya estudiadas, deben mostrarse como determinaciones básicas, o bien las distintas clases de arte tienen las mismas diferencias esenciales en sí que conocimos como las formas artísticas generales. La objetividad externa, en la cual estas formas se introducen a través de un material sensible y por eso particular, permite que estas formas se escindan entre sí independientemente en los distintos modos de su realización, en las artes individuales; mientras cada forma halla su carácter determinado también en un determinado material externo y su adecuada efectividad en sus tipos de representación. Mas, por otra parte, esas formas de arte, como las formas universales en su determinación, también sobrepasan la realización particuar me-

diante un tipo de arte determinado y adquieren por igual su existencia a través de otras artes, si bien de manera subordinada. En consecuencia, las artes particulares pertenecen, por un lado, a una de las formas de arte generales y constituyen su adecuada realidad artística externa; por otro, manifiestan, a su modo, la totalidad de la externa configuración de las formas de arte.

En suma, aquí tenemos que tratar sobre lo bello artístico, cómo se desarrolla en un mundo la belleza realizada en las artes y en las obras. El contenido de este mundo es lo bello, y lo bello verdadero, la espiritualidad formada, lo ideal, y con más precisión el espíritu absoluto, la verdad misma. Esta región de lo permanente (el arte en Hegel se subsume en la religión antes de llegar a la filosofía donde se realiza lo absoluto o autoconciencia), representada artísticamente por la intuición y el sentimiento, constituye el centro del mundo total del arte como la forma autónoma y libre, que se ha apropiado por completo de lo exterior de la forma y del material y la lleva en sí sólo como manifestación de sí misma. Porque aquí sin embargo lo bello se desarrolla como realidad objetiva y por eso se diferencia también en la particularidad autónoma de los aspectos singulares y momentos, este centro contrapone así sus extremos como cumplidos en una realidad peculiar. Uno de estos extremos constituye pues la objetividad, aun no espiritual, el simple contorno natural de lo eterno o lo permanente.

El otro extremo es, en cambio, lo divino como lo interno, lo sabido, como la existencia variadamente particularizada y subjetiva de la espiritualidad; la verdad, según ella, se presenta actuante y viviente en el sentido, el ánimo y el espíritu de los sujetos individuales, no permanece difusa en su figura externa, sino que regresa a lo interno subjetivo singular.

La primera de las artes particulares es la arquitectura bella. Su tarea consiste en manejar la naturaleza inorgánica externa, la que como mundo exterior adecuado al arte deviene afín al espíritu. Su material es la materia misma en su exterioridad inmediata como masa mecánica pesada, y sus formas mantienen las formas de la naturaleza inorgánica, ordenadas según las relaciones de simetría del entendimiento abstracto. El tipo fundamental del arte arquitectónico es la forma simbólica.

Mediante la arquitectura el mundo externo inorgánico es purificado, ordenado simétricamente, convertido en familiar al espíritu, y el templo del dios, la casa de su comunidad, está

allá preparada. En este templo se presenta la divinidad misma, mientras el rayo de la individualidad cae en la masa inerte y lo penetra, y la forma infinita ya no sólo simétrica del espíritu mismo, se concentra y configura la corporeidad. Esta es la tarea de la escultura. En cuanto en ella lo interno espiritual, a lo cual la arquitectura sólo puede aludir, se instala en la figura sensible y en su material externo y ambos aspectos se integran uno en otro de modo tal que ninguno prevalece; la escultura recibe la forma del arte clásico como un tipo fundamental. A lo sensible, pues, no le queda ya para sí ninguna expresión que no sea la de lo espiritual mismo, así como, a la vez, para la escultura no hay contenido espiritual perfectamente representable que no se pueda ilustrar de acuerdo con la forma corpórea. Por tanto, a través de la escultura el espíritu debe permanecer en inmediata unidad, apacible y sereno en su forma concreta y la forma debe ser vivificada por el contenido de la individualidad espiritual. Así el material sensible externo no es ya ni elaborado sólo según su cualidad mecánica, como masa pesada ni en la forma de lo orgánico ni como indiferente frente al color, sino en la forma ideal de la figura humana, y precisamente en la totalidad de las dimensiones espaciales. En este último respecto debemos establecer que en la escultura, por primera vez, lo interno y lo espiritual advienen a la apariencia en su eterna quietud y su autonomía esencial.

El contenido superior del arte es ahora lo espiritual; pero debido a esa dispersión lo espiritual aparece como espiritualidad particular, y puesto que se presenta como fundamental no la quietud satisfecha del dios en sí, sino la apariencia en general, el ser para otro, la manifestación de sí, también ahora la subjetividad más vasta en su viviente movimiento y actividad, como pasión humana, en suma, el amplio dominio del movimiento humano, de la voluntad y del desdén deviene entonces para sí mismo el objeto de la representación artística. De acuerdo con este contenido el elemento sensible del arte se ha particularizado igualmente en sí mismo y debe mostrarse adecuado a la interioridad subjetiva. Tal materia ofrece el color, el sonido y por fin el sonido como simple signo para las intuiciones internas y las representaciones, y como modos de realización de esos contenidos, mediante este material, consideramos la pintura, la música y la poesía. Aquí la materia sensible porque aparece en sí misma particularizada y puesta idealmente sobre

todo, corresponde en su mayor parte al contenido espiritual del arte, y la conexión de significado espiritual y material sensible se desarrolla en una interioridad más profunda que lo que fue posible en la arquitectura y la escultura.

Como ahora forma y contenido se elevan a la idealidad, en tanto abandonan la arquitectura simbólica y el ideal clásico de la escultura, entonces estas artes toman su tipo de la forma del arte romántico, cuyo modo de configurar resulta apto para expresarlas. Ellas son, sin embargo, una totalidad de artes, porque lo romántico mismo es la forma en sí más concreta.

El primer arte, el más próximo a la escultura, es la pintura. Utiliza como material para su contenido y para su configuración, la visibilidad como tal, hasta donde ésta se particulariza en sí misma, es decir, se determina como color. El material de la arquitectura y de la escultura es, en efecto, igualmente visible y coloreado, pero no es como en la pintura lo que se torna visible como tal, como la luz simple en sí que al especificarse en contacto con su opuesto, lo oscuro, y en unión con esto se convierte en color.

También el contenido alcanza la más amplia particularización. Lo que en el pecho humano puede encontrar lugar, como sentimiento, representación, fin, lo que es capaz de transformarse en acto, toda esta multiplicidad puede constituir el abigarrado contenido de la pintura. El dominio total de la particularidad, del contenido más elevado del espíritu hasta el objeto más aislado, tiene ahora su puesto.

El segundo arte a través del cual se realiza lo romántico es, frente a la pintura, la música. Su material, si bien aún sensible, alcanza una subjetividad y particularidad todavía más profundas. La posición ideal de lo sensible por la música hay que buscarlo sin duda en que ella supera la indiferente separación del espacio, cuya apariencia total la pintura deja subsistir y deliberadamente simula e idealiza en la unidad individual del punto. Pero el punto como esta negatividad es la activa anulación en sí concreta dentro de la materialidad, como movimiento y vibración del cuerpo material en sí en su relación consigo mismo. Tal idealidad incipiente de la materia, que no aparece ya como espacial, sino como idealidad temporal, es el sonido, lo sensible puesto negativamente, cuya abstracta visibilidad ha devenido lo audible, en cuanto el sonido des-

prende, por así decir, lo ideal de su confusión en lo material. De tal modo, así como la escultura es el centro entre la arquitectura y las artes de la subjetividad romántica, también la música constituye, a su vez, el centro de las artes románticas y forma la transición entre la sensibilidad abstracta espacial de la pintura y la abstracta espiritualidad de la poesía.

Finalmente, la más espiritual de las formas del arte romántico tenemos que buscarla, según Hegel, en la poesía. Su peculiaridad característica reside en la fuerza con la cual ella somete al espíritu y a sus representaciones el elemento sensible, del cual ya la música y la pintura comenzaron a liberar al arte. Por tanto, el sonido, el último material externo de la poesía, no es más en ella el sentimiento mismo que resuena, sino un signo para sí carente de significado y por cierto el signo de la representación devenida en sí concreta, pero no sólo el sentimiento indeterminado y sus matices y gradaciones. El sonido se convierte en palabra, como voz en sí articulada, cuyo sentido es indicar representaciones y pensamientos en cuanto el punto en sí negativo, hasta el cual la música es impulsada, se presenta ahora como el punto por completo concreto, como punto del espíritu, como el individuo autoconsciente, que fuera de sí mismo reúne el espacio infinito de la representación con el tiempo del sonido.

La poesía es el arte universal del espíritu que ha devenido en sí libre, que no está ligado en su realización al material externo sensible, y se difunde sólo en el espacio interno y en el tiempo interno de las representaciones y sentimientos.

Esta sería la totalidad articulada de las artes particulares: el arte exterior de la arquitectura, el arte objetivo de la escultura, el arte subjetivo de la pintura, la música y la poesía. Por supuesto, se han intentado muchas otras clasificaciones, ya que la obra de arte ofrece tal riqueza de aspectos, que como ha sucedido a menudo puede tomarse uno u otro criterio como base de la división. Por ejemplo, el material sensible. La arquitectura es, en consecuencia, la cristalización; la escultura, la figuración orgánica de la materia en su totalidad espacio sensible; la pintura es superficie coloreada y línea, mientras en la música el espacio en general supera al punto en sí pleno del tiempo; hasta que, por fin, en la poesía el material externo es despojado de todo su valor, o bien estas diferencias han sido concebidas según el aspecto abstracto de

la espacialidad y el tiempo. Pero tal particularidad abstracta de la obra de arte como el material se puede proseguir por supuesto en su peculiaridad, mas no se puede aplicar como el fundamento último, porque este mismo aspecto deriva su origen de un principio superior y por eso tiene que someterse a él. Como este principio superior hemos considerado las formas de arte de lo simbólico, lo clásico y lo romántico, que son los momentos universales de la idea de la belleza misma.

La arquitectura

El arte —expresa Hegel—, al dejar aparecer su contenido en el ser actual dentro de la realidad concreta, se convierte en un arte *particular*, y así sólo ahora podemos hablar de un arte real y también del comienzo *efectivo* del arte. Pero con la particularidad, en tanto ella debe realizar la objetividad de la idea de lo bello y del arte, emerge, a la vez, según el concepto, una *totalidad* de lo particular. Por consiguiente, si aquí, en la esfera de las artes individuales, se trata antes de la arquitectura, ello no debe tener sólo el sentido de que ésta se coloque como aquel arte que se presenta a través de la determinación del concepto como el primero en considerarse, sino que ha de señalárselo también como el primer arte que se estudia según la *existencia*. Sin embargo, en la respuesta a la pregunta sobre cuál fue el comienzo del arte bello de acuerdo con el concepto y la realidad, debemos excluir por completo tanto lo empíricamente histórico como también reflexiones exteriores, las conjeturas y las representaciones naturales, que así se pueden formular de manera fácil y múltiple a este propósito.

Se tiene por lo común el impulso de colocarse ante una cosa en su comienzo, porque el comienzo es el modo más simple en que ella se muestra. Por eso, en el trasfondo se mantiene la representación oscura de que esta manera simple manifiesta la cosa en su concepto y origen y que el desarrollo de tal comienzo, hasta la fase que debe ser apropiadamente entendida, se concibe después con mayor facilidad mediante la categoría trivial según la cual este progreso ha llevado el arte *poco a poco* a esa fase. Pero el comienzo simple es en su contenido algo tan insignificante, que debe aparecer para el pensar filosófico

como del todo accidental, aun cuando, en efecto, por eso la formación de este modo sea configurada para la conciencia común como más comprensible. Así, por ejemplo, para explicar el origen de la pintura, se cuenta la historia de una muchacha que había trazado la silueta de su amante dormido; para el comienzo de la arquitectura se cita asimismo ya una caverna, ya un tronco, etc. Semejantes comienzos son para sí tan comprensibles que la génesis parece no necesitar ninguna explicación ulterior. Los griegos en particular han creado muchos encantadores relatos para explicar no sólo los principios del arte bello, sino también las instituciones éticas y otras relaciones de la vida, mediante las cuales se satisfacía la necesidad de *representar* el primer origen. Tales comienzos no son históricos, y sin embargo deben tener no el fin de hacernos comprender el modo de formación del *concepto*; al contrario, el tipo de explicación ha de circunscribirse dentro de la senda histórica.

Ahora tenemos que establecer, entonces, el comienzo del arte en el concepto, puesto que la primera tarea del arte consiste en configurar lo en sí mismo objetivo, la esfera de la naturaleza, el ámbito externo del espíritu y así insuflar dentro de lo que carece de interioridad el contenido y la forma que le son exteriores, porque la forma y el significado no se consideran inmanente a lo objetivo mismo. El arte al cual se confiere este cometido es, como ya hemos observado, la arquitectura, la que encontró el primer desarrollo antes que la escultura o la pintura y la música.

Si tornamos, pues, a los comienzos más primitivos de la arquitectura, lo primero que puede aceptarse como lo inicial consiste en la cabaña como vivienda del hombre, el templo como recinto del dios y su comunidad. Para la determinación más exacta de este comienzo se ha apelado, además, a la diferencia del material en la edificación y se ha discutido si la arquitectura partió de la construcción de madera —según cree Vitruvio, y a quien Hirt sigue en sus opiniones— o de piedra. Esta oposición es, sin duda, decisiva, porque no concierne sólo, como puede parecer a primera vista, al material externo, sino que éste también se relaciona esencialmente tanto con las formas arquitectónicas fundamentales como con la clase de ornamentación. Podemos, no obstante, dejar a un lado toda esta diferencia como un aspecto sólo subordinado, que se refiere a

lo empírico y lo contingente, para ocuparnos de un punto más importante.

Así en las casas, el templo y los restantes edificios, el momento esencial, que aquí interesa es que tales construcciones son *medios*, que presuponen un fin externo. La cabaña y la morada del dios incluyen habitantes, hombres, imágenes divinas, etc., y han sido construidas para ellos. En primer término, también hay una necesidad, y en efecto, una necesidad que yace fuera del arte, cuya satisfacción adecuada nada tiene que ver con el arte bello ni suscita ninguna obra de arte. El hombre encuentra asimismo placer en saltar, cantar; necesita la comunicación oral; mas hablar, saltar, gritar y cantar no son aún, desde luego, poesía, danza y música. Pero también cuando dentro de la finalidad arquitectónica surge el impulso hacia la figura artística y la belleza para la satisfacción de determinadas necesidades, ora de la vida cotidiana, ora del culto religioso o del Estado, tenemos, pues, en esta clase de arquitectura rápidamente una *división*. Por un lado se halla el hombre, el sujeto, o la imagen del dios como el *fin* esencial, para el cual, por otro, la arquitectura proporciona sólo el *medio*, el ámbito, el albergue. Con esta división en sí no podemos realizar el comienzo, que es según su naturaleza lo *inmediato*, lo simple, no tal relatividad y relación esencial, sino que debemos buscar un punto en el que esa diferencia no aparezca aún.

En este aspecto queda dicho que la arquitectura corresponde a la forma del arte *simbólico* y como arte particular realiza el principio de dicha forma del modo más apropiado, porque la arquitectura en general es capaz de indicar sólo en lo externo del ambiente los significados implantados en ella. Ahora, si la diferencia entre el fin del recinto para sí existente en el hombre o la imagen-templo, y el edificio como realización de este fin, no debe aún verificarse en el comienzo, entonces tendremos que buscar alrededor construcciones que permanezcan *para sí autónomas*, como si fueran obras de escultura, y llevasen su significado no a *otro* fin sino *en sí mismas*. Este es un punto de la mayor importancia, que, dice Hegel, no he visto subrayado en ninguna parte, aunque yace en el concepto de la cosa y puede sólo proporcionar una explicación sobre múltiples configuraciones exteriores y servir de guía a través del laberinto de las formas arquitectónicas. Pero, a la vez, esta arquitectura autónoma se diferenciará tam-

bién de la escultura, siempre que como arquitectura no produzca construcciones cuyo significado sea en sí mismo lo espiritual y lo subjetivo, y tenga en sí el principio de su apariencia adecuada por completo a lo interno, sino obras que puedan expresar en su forma externa el significado sólo de modo simbólico. Así pues, este tipo de arquitectura, tanto en su contenido como en su representación es de clase *estrictamente simbólica.*

Lo dicho para el principio de esta fase vale también para su *modo de representación.* Aún aquí la simple diferencia entre construcciones de madera y de piedra no es suficiente, en cuanto ella indica la delimitación y el recinto de un espacio determinado para los fines religiosos particulares u otros propósitos humanos, como sucede con las casas, palacios, templos, etc. Tal espacio puede obtenerse bien a través de un hueco en masas en sí sólidas o compactas o, al contrario, por medio de muros circundantes y techos. La arquitectura autónoma no empieza con ninguno de estos modos, y la podemos designar así como escultura inorgánica, en cuanto ella erige productos existentes para sí mismos, no persigue, sin embargo, el fin de una libre belleza y aparición del espíritu en la figura corpórea que le es adecuada, sino que representa en suma sólo una forma simbólica, que debe en sí misma indicar y expresar una representación.

Empero, la arquitectura —en la concepción hegeliana— no puede permanecer dentro de este punto de partida. Por tanto, en ella la vocación consiste desde luego en configurar en el espíritu ya existente para sí —para el hombre o sus imágenes divinas objetivamente plasmadas y erigidas—, la naturaleza externa como un recinto modelado por el arte en la belleza a partir del espíritu mismo, recinto que no lleva ya su significado en sí mismo, sino que lo halla en otro, en el hombre y sus necesidades y fines de la vida familiar, del Estado, del culto, etc., y por eso sacrifica la autonomía de las construcciones.

Según este aspecto podemos insertar el *progreso* de la arquitectura en el hecho de que en ella aparece separada la diferencia, más arriba citada, entre fin y medio, y construye para los hombres o la figura humana individual de los dioses, forjada objetivamente por la escultura, un receptáculo arquitectónico análogo al significado de éstos: palacios, templos, etc.

En tercer lugar, el *fin* reúne ambos momentos y por consiguiente, aparece, a la vez, dentro de esa separación como autónomo para sí.

Estos puntos de vista nos dan como división de la arquitectura total la siguiente articulación, la cual encierra en sí tanto las diferencias conceptuales de la cosa misma como el desarrollo histórico de la arquitectura:

En primer término, la arquitectura auténticamente *simbólica* o *autónoma; en segundo lugar*, la *clásica*, que configura para sí lo individualmente espiritual, pero despoja, por el contrario, a la arquitectura de su autonomía, la degrada a fin de crear por su parte para los significados espirituales realizados con independencia un ambiente inorgánico erigido de manera artística; *en tercer lugar*, la arquitectura *romántica*, así llamada morisca, gótica o alemana, en la que casas, templos y palacios son, por cierto, desde luego sólo moradas o lugares de reunión para las necesidades civiles y religiosas y las ocupaciones del espíritu, pero también ella se configura y se eleva de manera autónoma para sí, despreocupada quizá de este fin.

En consecuencia, si la arquitectura, según su carácter fundamental, se mantiene del todo como arte simbólico, entonces las formas del arte de lo auténticamente simbólico, clásico y romántico constituyen en ella lo determinante más cercano, y son aquí de mayor importancia que en las restantes artes. Por tanto, en la escultura arraiga lo clásico, en la música y la pintura lo romántico de manera tan profunda a través del principio total de estas artes, que resta sólo un margen más o menos estrecho para la configuración del tipo de otras formas artísticas. En la poesía, por último, si bien ella puede expresar en obras de arte del modo más perfecto la serie íntegra de las formas artísticas, no tendremos, empero, que realizar la división según la diferencia entre poesía simbólica, clásica y romántica, sino que como arte particular emplearemos la articulación específica en épica, lírica y dramática. La arquitectura —afirma el filósofo—, en cambio, es el arte de lo externo, de modo que aquí las diferencias esenciales consisten en que lo externo posea en sí mismo su significado o sea tratado como medio para un fin distinto de él, o se muestre, a la vez, como autónomo en esta sujeción. El primer caso coincide con lo simbólico como tal, el segundo con lo clásico, puesto que aquí el significado propio para sí llega a la representación y por eso lo simbólico se

agrega como ámbito simplemente externo, según está implícito en el principio del arte clásico; pero la unión de ambos concuerda con lo romántico en la medida en que el arte romántico se sirve de lo externo como medio de expresión, se retira, sin embargo, de esta realidad en sí y puede también, por tanto, liberar de nuevo la existencia objetiva para la configuración autónoma.

La escultura

El romanticismo representa, según Hegel, la disolución de la forma clásica —recogida a veces en fuentes enturbiadas—, que ha abierto una nueva etapa en la vida artística de los pueblos europeos. Este arte cristiano nace signado por lacerantes contradicciones internas y externas, y toma de la tradición helénica elementos diversos que trata de integrarlos en una concepción del mundo cuya endeble originalidad dependerá siempre de su falta de coincidencia con las profundas vertientes del sentido o el *logos* que trató de absorber.

El arte romántico intenta subrayar el aspecto subjetivo de la personalidad, es decir, pone el acento sobre lo que considera el espíritu, el alma, con todas sus connotaciones religiosas. Este hecho provocó un desequilibrio muy agudo entre la forma y el contenido. El peso recae sobre este último, pero deja de ser lo ideal griego, que emerge de lo sensible si bien no se separa abruptamente de él para llevar una existencia autónoma. Así irrumpe en el ámbito artístico una serie de expresiones que quiebran la armonía que hasta entonces habían constituido las normas clásicas. Las distorsiones del arte cristiano exhiben características distintas, según se incline hacia lo religioso o lo profano. La primitiva manifestación cristológica o hagiográfica de lo romántico sufre múltiples variantes y cada vez le resulta más difícil adaptar a sus necesidades apologéticas el espíritu griego, creador de una escultura bella, libre y coherente consigo mismo, indócil, empero, a las formas sensibles que diferencian al cristianismo. Las divinidades helénicas reivindicaban la grandeza humana y su escenario era el mundo de su ciudad y la región adyacente. El nuevo Dios tiene, en apariencia, una misión soteriológica para un reino ignoto.

Por otra parte, el arte cristiano, ligado a la influencia romana que le concedió vida oficial a través de Constantino, se vio enfrentado a oposiciones inconciliables cuando debió ubicarse dentro del cuadro político de Europa. Convertido en religión y poder disipó su energía no sólo en la representación de la historia trágica de su maestro, sino sobre todo en las luchas que enfrentaron a las diversas sectas empujadas por una ortodoxia tan vehemente como destructora, cada vez más enconada a medida que el celo apostólico, y artístico, obligaba a sus adherentes a recurrir a verdaderos holocaustos a fin de mantener su hegemonía.

Lo romántico también brilla en la escultura: el gótico es su creación más personal quizá, sin olvidar a la pintura, que no fue siempre sagrada, o por lo menos abandonó la sencillez evangélica para deslumbrar con el lujo y el derroche, tal como lo hicieron las papas renacentistas, que aspiraron a inmortalizarse en la piedra y el lienzo. Crearon, además, un magnífico mecenazgo y emularon, a su manera, la época más grandiosa de Atenas, a la vez que imitaron su técnica y su estilo. Mas este insólito despliegue no responde sólo a una fe que quiere expandirse por todas partes y toma por asalto la conciencia del creyente. Su subjetividad asume las formas más extrañas. Una de sus aristas tragicómicas está representada por las aventuras de la caballería andante, reflejo de un mundo poseído por la neurosis de la abnegación, la defensa de los débiles y la protección de los desposeídos, víctimas de un orden que enalteció la piedad en nombre del orden suprasensible. Es la exacerbación del ánimo del cruzado que ahora se apodera de una nueva quimera: establecer por su mano la justicia del más acá postergada siempre para una instancia superior.

El arte romántico, que pretendió huir de lo sensible hacia la altura, quedó prisionero de lo terreno, aunque en este aspecto dejó algunas expresiones magníficas de la realidad evanescente, reflejada en los hechos cotidianos. Así lo muestra el viejo arte holandés con sus inigualables cuadros de costumbre, al que hay que agregar asimismo su valor civil, origen de su libertad política, y su trabajo inteligente —todas formas superiores y complejas del arte de vivir— que creó el país arrancándoselo al mar. Esta fuerza vital, traducida en obras de tanta amplitud, permite entrever la presencia del espíritu griego; es, según Hegel, la simiente que renace sobre el fuego fatuo de

una época que no pudo sostener su concepción del mundo por haberse desligado del fundamento humano y sensible que yace en el contenido clásico. El arte, para el filósofo, no puede ser un concepto vacío, una idea simple, sino que tiene que corporizarse en lo sustancial. Por eso, finalmente, lo romántico, que no ha logrado sostenerse por sí mismo, se diluye en la religión, otra etapa destinada a ser superada y deglutida por la filosofía.

El contenido del arte ha sido siempre el mismo, esto es, la idea, si bien el material a través del cual ésta se torna visible es distinto. La idea representa en Hegel el ascenso hacia la espiritualidad, de allí que los tres tipos de arte ya estudiados expresen un paso hacia adelante, que nunca puede ser completo; en suma, Hegel advierte que una forma definitiva del arte, como Platón creyó haberla encontrado en los egipcios resulta una falacia, porque esto significaría congelar toda actividad humana y conducirla a un aniquilamiento total mediante una especie de involución dialéctica que ni siquiera es capaz de mantenerse en la imitación. Lo que nace tiene que morir; debe ser negado como algo expuesto a la caducidad. La lucha y unidad de los contrarios, que Heráclito entrevió como una de las verdades más profundas de la filosofía, es el principio que asegura la permanencia de todo cuanto existe; no en cuanto resguarda la inmutabilidad, sino que promueve el cambio constante, cual un movimiento en espiral, que gira y asciende a la vez. No se trata de buscar aquí la imagen móvil de la eternidad; quizá el movimiento sea la imagen temporal y viviente de la eternidad, aunque a ésta se la llame divinidad.

En lo simbólico el espíritu aparecía superado por la materia, como la lucha inconsciente en que aquél intentaba abrirse camino a través de la oscura pesadez de la piedra; en lo clásico se establece el equilibrio entre la forma y el contenido, pero aquí tampoco la conciencia puede considerarse liberada, pues la materia turba el espíritu y le impide su despliegue victorioso; en lo romántico, en cambio, la situación, en parte, se invierte: el espíritu se presenta como si se hubiera liberado de lo sensible; es el comienzo del arte cristiano erigido sobre las ruinas de lo clásico, que hereda y agudiza las contradicciones históricas, si bien no podrá eludirlas ni dominarlas. La suma de valores instituidos con sentido de eternidad por el arte romántico ha debido hacer concesiones cada vez más onero-

sas a un proceso cuyas estructuras no obedecen a ningún apriorismo.

Decíamos que a través de las tres formas principales del arte Hegel quiere extraer la espiritualización que yace escondida en la materia. Es un intento por superar lo animal y lo sensible, características que se notan en la primera fase de la actividad humana dentro de la vida comunitaria ya exteriormente civilizada. Esta etapa corresponde a la época en que lo simbólico se impone en las construcciones de grandes dimensiones.

Como expresión particular esta comunidad primitiva eleva a arte distintivo la arquitectura, donde la materia es el principio que orienta sus tareas y da origen a su existencia. Los egipcios, los indios, los restantes pueblos de Medio Oriente han preferido esta manifestación artística. Puede afirmarse que ella facilitó el tránsito de lo natural y sensible a lo subjetivo y humano. Los griegos fueron más lejos y perfeccionaron esta conquista mediante su maravillosa escultura; la forma aparece aquí con sus más dignos atributos. Este arte particular —cuyos materiales incluyen la piedra, el mármol, el bronce, el oro y el marfil— que exalta lo divino antropomórfico es un salto afirmativo de la personalidad asentada necesariamente en lo subjetivo. Como arte individual la escultura permanece aún en las proximidades de lo romántico, si bien es indudable que constituye el trampolín de que se valió el cristianismo para ampliar su propio ámbito. En rigor, según Hegel, a esta forma le corresponden las artes particulares, románticas por esencia: la pintura, la música y la poesía.

Para el filósofo, la arquitectura y la escultura representan la antesala de las artes románticas. Si bien es cierto que ambas poseen un definido carácter material en cuanto al medio utilizado para expresarse, es innegable que se trata de un intento de acercarse a la espiritualidad. En primer término las construcciones del período simbólico están vinculadas con el culto de la muerte y la divinidad, en tanto representan preocupaciones unidas al destino humano. Entre los egipcios en particular se observa una dedicación especial a las obras monumentales, muchas de ellas, como las pirámides, cumplían una finalidad ritual, mientras que otras, como el lago Meris, por ejemplo, que aún subsiste, llenaban una función práctica. Eran notables también las construcciones subterráneas o enormes laberintos, réplicas de las que se erigían en la superficie, y que tenían un

sentido místico, que podría ser el de indicar el itinerario que debía seguir el alma después de la muerte, de acuerdo con las creencias egipcias.

Esta arquitectura simbólica ha influido desde luego en la clásica, según el esquema dialéctico de Hegel que coincide con la historia. Los griegos, sin embargo, la adaptaron a sus necesidades religiosas en particular, pues sus templos asumieron desde el principio características propias con el agregado de la columna, que es, sin duda, la contribución artística más valiosa y de mayor relevancia estética. El templo griego era, en efecto, un espacio abierto para reunión de la comunidad, donde no se perdía contacto con lo exterior. La religión helénica, en consecuencia, no aislaba al individuo; por el contrario, congregaba a todos los conciudadanos, aun cuando debemos establecer para esta palabra las restricciones conocidas, ya que no todos los griegos eran *citoyens:* había metecos, ilotas, periecos, esclavos, etc., sin contar la situación de las mujeres, que no compartían la libertad de los ciudadanos admitidos como tales, si se exeptúan a las lacedemonias, muy emancipadas por cierto.

Los romanos, por su parte, aprovecharon en buena medida los resultados de la arquitectura griega y los aplicaron a las obras religiosas, civiles, militares y sobre todo a las casas privadas, las que rivalizaron en lujo y ostentación, frente a la vivienda griega, modesta en exceso. El significado de la riqueza y su empleo se ha transformado al pasar de una a otra civilización. El griego, que conoció el valor del dinero y del poder después de las guerras médicas, aplicó los tributos de sus aliados a embellecer la ciudad y enaltecer su religión antropomórfica. Entre los romanos, empero, el despilfarro público y privado alcanzó formas gigantescas. El exhibicionismo y la emulación modificaron el sentido de la vida y crearon tensiones sociales que llevaron la comunidad a la decadencia y la ruina.

La arquitectura romántica, propia del arte cristiano, es la gótica, que aparece en el siglo XIII, precedida de una expresión que Hegel llama pregótica, originada en la romana, cuyo modelo típico es la basílica, usada como templo por los cristianos primitivos, y continuada por otra denominada civil, la que se refiere a la vivienda personal, que asume forma de fortaleza o castillo.

La iglesia de la Edad Media representa un recinto cerrado que aspira a elevarse siempre, como si se desprendiera de la

tierra. Se opone, en consecuencia, al templo griego, abierto y amplio, en comunicación constante con el espacio circundante, como si fuera un apéndice viviente de la *polis*. En ambos casos es claro el simbolismo, pero mientras en el gótico el alma parece desasirse de lo sensible en un impulso de fuga y concentración de una espiritualidad vacía, desdibujada tras los vitrales que neutralizan hasta la luz del sol, en el otro se observa, por el contrario, un íntimo intercambio y una amplitud del espacio luminoso que invita a todos a participar comunitariamente en el rito. El templo griego acentúa la espiritualidad; la iglesia gótica, en cambio, subraya los rasgos individuales de un alma que sólo es un ente racional, una construcción metafísica.

En la sección dedicada a la escultura, el filósofo examina largamente también este arte y establece sus nexos históricos desde los tiempos más remotos. A todo arte perfecto lo precede otro imperfecto. Así la escultura ideal griega presupone lo simbólico, y aun la romántica tiene como antecedente inmediato la clásica sin aceptar, empero, que el proceso dialéctico que subyace en ella ha de cumplirse de manera lineal. El medio de la escultura es material, pero mientras en la arquitectura era inorgánico, controlado sólo por las leyes de la gravedad, ahora se trata de una materia espiritualizada, dirigida por las leyes de la vida y su interna subjetividad.

Hegel insiste en la importancia de la escultura clásica, la que ha alcanzado los más bellos ejemplos, es decir, ha plasmado la poesía de lo ideal, según el verdadero sentido de la palabra. Por el contrario, en lo que atañe a la escultura cristiana, ésta posee desde su origen un principio de aprehensión que no coincide de modo directo con su material y sus formas, como se da en el ideal clásico de la imaginación y el arte griegos. Lo romántico se refiere en esencia a lo interno que ha regresado hacia sí a partir de la exterioridad con relación a lo subjetivo extraído de sí.

En lo romántico la escultura no ofrece el rasgo fundamental para las artes restantes y la existencia total como en Grecia, sino que, según Hegel, cede ante la pintura y la música, que son artes más adecuadas a la interioridad y la libre particularidad de lo externo penetrado por lo interno. En la época cristiana hallamos en la escultura obras de madera, mármol y otros materiales, realizadas a menudo con gran maestría, pero no es el arte que como la escultura griega presenta la imagen adecuada

del dios. La escultura religiosa romántica se revela, en cambio, más que la griega, como ornamento de la arquitectura.

En síntesis, la escultura romántica, que con frecuencia ha caído en las mayores aberraciones, se ha mantenido fiel, no obstante, al verdadero principio de la plástica en cuanto se ha inclinado de nuevo hacia los griegos y se empeña ahora —sostiene el pensador— en aproximarse a los viejos temas. Es la vuelta al origen, lo que no significa que por este medio el arte romántico pueda evitar su destino que lo condena, como en los otros casos, a la caducidad y la muerte.

Cierto es que la escultura cristiana eleva a la intuición el contenido que penetra en el arte de acuerdo con el principio de subjetividad, mas su manifestación artística muestra que la escultura no basta para la realización de este contenido, de manera que aún otras artes serían necesarias a fin de poner en obra lo que la escultura no es capaz de alcanzar. Estas nuevas artes, puesto que ellas corresponden a la forma del arte romántico pueden ser agrupadas bajo el nombre de artes particulares. Pero si bien éstas dieron al arte cristiano un margen de mayor elasticidad para manifestarse —como ha sucedido en la pintura y la música— el germen de la disolución se mantiene latente en sus temas y en su tendencia a desprenderse de lo sensible, en lugar de guardar un armonioso equilibrio entre lo subjetivo y lo espiritual. Cada vez son más notorias las grietas de una concepción que ha congelado su repertorio y debe enfrentarse con la realidad histórica, que no se repite, sino que avanza sin tregua. El arte —cualquier arte— no puede ofrecer nada definitivo porque las circunstancias se modifican constantemente, y menos aún resulta posible conservar una expresión artística que se fundamenta en la teología o en episodios que lindan con la mitología. Sin embargo, aquí la muerte no evoca el anonadamiento final sino la anulación de lo anecdótico y tradicional que no puede subsistir en un mundo que profundiza su verdad y aspira a rescatar y apropiarse de la belleza desperdigada en el cielo de la fantasía.

La pintura y la música

Las artes particulares que el filósofo toma en cuenta qui-

zá no son las únicas, pero sí constituían, en su tiempo, las más significativas y su entronque lógico resulta desde luego adecuado a sus propósitos filosóficos y apto para la comprensión de la vida histórica que pretende abarcar y otorgarle las necesarias connotaciones realistas. Hegel parte en sus reflexiones artísticas, que por supuesto no están escindidas de las restantes, de la concepción griega de desarrollo o proceso, según la cual se vinculan todos los hechos culturales entre sí, y en cuyo centro se coloca al individuo secularizado como agente de la historia, tal vez el verdadero *primer motor* de que hablaba Aristóteles, el cual ya no reconoce las barreras infra y supra lunar. El arte es para la vida y surge de la vida; no es el reflejo de lo verdadero ni la participación de lo bello en alguna idea ignota. Es algo que el hombre hace con esfuerzo y hará hasta que mediante su consumación alcance protagóricamente "la medida de todas las cosas". Hay que recordar estas aparentes minucias —a pesar de que Hegel habla de la idea y de lo ideal—, porque a menudo sus partidarios las olvidan por inercia, y sus adversarios de mala fe. Puede aceptarse, y esto se subrayó durante el siglo pasado, un idealismo objetivo en Hegel, que lo diferencia de Platón, Berkeley, Kant y Schelling. Estos matices no se tienen casi en cuenta y la posición *idealista* resulta desfigurada por críticos que hablan hoy de "mistificación" hegeliana de la realidad. Si Hegel aparece a veces como un pensador *místico* es un problema de sensibilidad o de carencia de ella. D'Hondt no cree que mistifique: él sabía que la corte prusiana, la iglesia protestante y Metternich se *interesaban* por las "ideas" de quien había sido jacobino en su juventud y girondino inquieto en su madurez. Es innegable que hay resabios idealistas en nuestro filósofo, que se explican si advertimos que es la máxima figura del así llamado idealismo alemán y también quien le pone fin para quebrar un círculo que ya se había convertido en una cárcel. Por otra parte, la palabra idealismo es ambigua aun en Platón, y el mismo creador de la *Estética* ha rectificado a su ilustre antecesor. Por eso si resulta justificado que el viejo Bénard —primer traductor de la *Estética* en francés— dijera hace más de cien años, sin poder evitar una evidente tautología, que el contenido en Hegel es la idea platónica, ya no resulta tan aceptable que C.I. Gouliane (*Hegel ou la philosophie de la crise*, París, 1970, p. 268 y ss.), no haya aprendido a leer al gran pensador, según un consejo muy

difundido, no ya en forma materialista, pero por lo menos dialécticamente. Y esto no significa empañar los méritos que en conjunto presenta su enfoque. Creemos, en síntesis, que el rótulo idealismo es un término ambiguo; con él se acepta el sistema cerrado del filósofo y se niega el aspecto abierto de su método, en particular el que ofrecen los escritos juveniles, los de Jena sobre todo, opuestos a la interpretación tradicional. En este sentido hay que destacar la nueva edición crítica de las obras completas del pensador que se publican en Alemania por la Editorial Felix Meiner, a cargo de distinguidos especialistas. Estas obras servirán sin duda para ubicar definitivamente a un hombre a quien los representantes de la filosofía oficial y oficiosa no dejan aparecer de cuerpo entero a través de las versiones más caprichosas y controvertidas de sus obras más importantes, sin contar el desorden que se ha establecido en aquellas que el propio Hegel dejó inéditas, las que han sido objeto de toda clase de supresiones y adiciones.

La *Estética*, para volver a nuestro tema central, presenta, nos parece, el pensamiento hegeliano en forma menos densa y el método dialéctico se puede apreciar con mayor diafanidad que en otros trabajos. Es posible que esta sea una ventaja de la comunicación oral que tales lecciones dejan traslucir con particular encanto, a través de la versión de Hotho, que fue fiel al espíritu del maestro. Se han criticado a veces las divisiones que se establecen en este trabajo y el escaso relieve que se otorga a épocas y figuras artísticas que se tocan al pasar, o no se mencionan, pero no debe olvidarse que el autor trataba de evocar no la historia del arte y sus héroes, sino que se había propuesto considerar la estética o el arte bello a partir de la filosofía. Con esta actitud no pretendía integrar su *sistema;* sólo le interesaba presentar al hombre como creador de su espiritualidad. En esta tarea tuvo brillantes antecedentes, como Kant y Schiller, a los que superó, mas su problemática ha quedado abierta. Se adelantó a su tiempo, desde luego pues como otro Mendeléiev dejó los lugares que debían llenar los nuevos aportes y descubrimientos que sin afectar su método ni disminuir su importancia irían a completar la labor de los constructores del gran arte europeo y su rica y variada unidad. Una manera, además, de confirmar la fórmula genial de la *Fenomenología*: la esencia del hombre es el trabajo. Por eso si destaca la posición refinada y humanista de Giotto frente al tosco artesanado bi-

zantino, no hubiera dejado de admirar a Millet, van Gogh y Rivera como representantes de la nueva sensibilidad que proseguía el camino abierto por sus celebrados artistas holandeses, representantes de una individualidad distinta, audaz, *protestante*, burguesa en la acepción originaria de esta palabra y en íntima relación con la vida humana. En consecuencia, cuando Hegel extrae sus consideraciones del arte cristiano y de la historia de la pasión de Cristo no lo hace, según cree Knox, como teólogo de la estética, sino como observador de un mundo de abigarradas formas sugeridas por un mismo contenido que se va modificando al pasar a manos de artistas que pintan el dolor con horrible crueldad o con noble tristeza, de acuerdo con el ambiente que los rodea. ¿Por qué, entonces, el filósofo habría de encasillarse en la admiración desmesurada del Renacimiento italiano, en lo que éste tiene de artificio y pirotecnia artística? El sabe que algunos genios, Boticelli, por ejemplo, constreñidos por el medio y sofocados por el dogma, pintaron, como se dijo después, vírgenes sensuales y venus melancólicas. Estas expresiones muestran, en última instancia, el humor sombrío de un arte capaz pero impotente para alcanzar su libertad. Cristo, a su vez, no podía librarse de este destino, si se lee la *Estética* en profundidad, porque los pintores de la época veían en él, a través del prisma de una sociedad dilacerada, al hombre, compañero de sus desdichas, al dueño del mundo, o al salvador que espera en el más allá. Hegel relata la "historia de la pasión", como él dice, sirviéndose del testimonio que le ofrecen las distintas escuelas, casi nunca de acuerdo en materia de fe. ¿Mas el filósofo era creyente, o también él aparecía enmascarado sobre la escena del mundo? Es inútil discutir su creencia en este contexto. Sin embargo, no siempre filosofa; también relata. Los historiadores de la antigüedad a menudo hablan de Zeus como si hubiera existido. Lo importante es que sigue con interés la evolución artística que ofrece la figura central del cristianismo como algo insoslayable en el arte de un largo período de la humanidad que ha influido en la existencia de millones de individuos. Lo contrario hubiera sido ocultar un hecho real para la imaginación del artista, y él se limita a subrayar los detalles de este proceso dialéctico y acentuar los cambios de los cuales la Iglesia o la burguesía o ambas a la vez asumen la responsabilidad del dominio histórico o se oponen a un poder que mezcla lo religioso y lo político, cuya decisión

queda librada en frecuentes ocasiones a drásticas luchas, en nombre de un Cristo convertido en señor de las batallas. Son dos fuerzas que convergen al final, puesto que se necesitan. La burguesía no luchaba tanto por la libertad de cultos; quería libertad para comerciar, según afirma Henri Pirenne. La reforma, en el fondo, no es más que una división del trabajo dentro de una religión resquebrajada por los intereses regionales, las distintas representaciones de Cristo, las interpretaciones contradictorias de la Biblia y la tosudez de Roma. El orbe eclesiástico se escindía, pero Europa seguía siendo cristiana. En cuanto al arte, sufre consecuencias semejantes. Holanda lo seculariza porque la burguesía triunfó en toda la línea. El mecenazgo no desapareció, sin embargo. La historia del arte es la historia del sometimiento del artista que debe trabajar por encargo.

En la época de Hegel la concepción artística y la religión feudales han perdido gran parte de su valor de cambio, diríamos, pero la burguesía es una fuerza revolucionaria, hija de la acumulación primitiva, que el pensador no desconoce. Esta nueva sociedad institucionalizada por el impulso del Renacimiento y la Reforma tiene que aceptar el refuerzo ideológico que le ofrece el viejo régimen a través del arte romántico transformado y adaptado a fin de dominar el nuevo orden, en el que el filósofo advierte ya síntomas de descomposición, pues conoce la historia del desarrollo del comercio inglés, y ha leído a los economistas clásicos.

Existe, pues, una dialéctica inmanente que recorre toda la *Estética*, y une con invisibles nexos los detalles en apariencia insignificantes que el autor ofrece a manera de ejemplos para ilustrar escuelas, obras, tendencias artísticas, las que nunca se presentan aisladas. Puede aducirse, mirado el panorama desde cierto ángulo, que estas *Lecciones* son una apología del arte cristiano. Los protestantes, los católicos y hasta los ateos, coinciden, en parte, con esta visión unilateral. Mas lo cierto es que la mente desprejuiciada de Hegel se apoya en Cristo —y parece manifiesto que no conoció otro Cristo que el que pintaron o representaron los artistas— para descubrir las facetas más delicadas de la expresión externa y de la vida interna; es decir, se trata de rescatar el espíritu que resplandece fugazmente en lo sensible. Para el pensador es el dios antropomórfico, *die List der Vernunft*, que irrumpe a través de la historia de la pasión y de la muerte, triunfante en definitiva al aniqui-

lar el dolor y espiritualizar la materia que es su base natural. Es la victoria renaciente del arte griego que en su unidad indisoluble de lo apolíneo y lo dionisíaco se introduce en el romanticismo a favor de la arquitectura y la escultura. Esta es la mediación *(Vermittlung)* que desde el fondo de la materia eterna e increada no se transfigura, sino que produce el espíritu a través de la ilusión y la irrealidad del arte, y de ahí también el inquietante juicio de Hegel sobre la muerte del arte que ha estudiado y ha dejado atrás, mero peldaño para instaurar y rehabilitar la riqueza infinita de las facultades sensibles enajenadas durante el desarrollo de la prehistoria humana.

Quizá resulte oportuno recordar en este respecto una sugestión formulada sobre el valor creador del arte y el sentido de la belleza en la *Historia de la Filosofía*, al tratar la figura de Sócrates.

Ya hemos comprobado que estas dos artes particulares son objeto de un tratamiento pormenorizado por parte del filósofo quien descubre finos vínculos dialécticos entre ellas. De la arquitectura simbólica se pasa, en efecto, a la clásica y la transición está dada mediante una multiplicidad de adaptaciones y transiciones. La monumentalidad egipcia, por ejemplo, desaparece ante la gracia y la esbeltez del templo griego que sólo alberga al dios, en tanto la comunidad de los fieles mantiene su contacto con el exterior por la disposición de las columnas que sirven de adorno y de separación, apenas perceptible, entre el servicio religioso y la actividad de la *polis*, la que siempre aparecía en primer plano en los acontecimientos de la vida pública helénica. La religión no escindía al pueblo —al ciudadano, por supuesto— del quehacer general. La vida de ultratumba, que los egipcios ligaron a sus enormes construcciones, no ejerce una función tan aplastante y lúgubre. El arte funerario griego —entre los helenos la muerte y la vida representaban un juego trágico, pero un juego al fin con todas las alternativas de sus propias competiciones y luchas civiles— es más íntimo y sencillo y carece por completo de la fastuosidad sombría que la misma organización estatal de los egipcios imponía, pues a su frente se hallaba una familia real divinizada. La arquitectura romántica, por su parte, cristalizó en el gótico del siglo XIII y creó un templo grandioso, incomunicado con el exterior y dedicado al servicio de un Dios único, exigente y celoso.

La escultura, en particular, la clásica, ocupa en Hegel la

parte más importante de sus reflexiones y es tema de preferente atención por su belleza artística y su sentido paradigmático, la cual ha establecido un modelo que ha desafiado a los siglos. Los romanos la imitaron, pero no la superaron. El cristianismo tampoco pudo acercarse a esta excelencia del genio griego, sino que más bien sirvió de ornamento a la arquitectura. No obstante, puesto que la arquitectura y la escultura mantienen entre sí una relación de intimidad y continuidad, es innegable que esta última sobre todo tiene un estrecho parentesco con la música y la pintura, las que dependen de aquéllas a medida que la relación dialéctica se acentúa a través del retrato y el sonido musical. Se establece así una armonía más íntima con el arte romántico del cristianismo, en cuanto tales expresiones artísticas aparecen espiritualmente más cerca de la concepción religiosa dentro de la cual se exalta la vida de Cristo como figura dominante del arte y de la interioridad espiritual, esto es, en tanto que el hombre busca, en el lenguaje hegeliano, la madurez del espíritu, extraído de lo sensible, que a partir de lós griegos es el fundamento sobre el que se edifica la personalidad humana. En el pensamiento de Hegel esta conquista se logra por la mediación del romanticismo y la concepción burguesa que distinguen al arte de la época cristiana.

Hegel se detiene largamente en dos artes particulares en las que el sentido romántico es más profundo que en las anteriores: la pintura y la música, las cuales han de desembocar en la última y más acabada en este aspecto, la poesía, objeto de un largo y fino tratamiento, sobre todo en lo que se refiere a la épica homérica.

El arte romántico tiene por finalidad extraer el espíritu del mundo externo y sensible, tarea difícil si no imposible. No puede sostenerse que Hegel defendiera este propósito; sólo se limita más bien a registrar la intención del arte cristiano, que de esta manera, a *contrario senso*, concedería autonomía, mediante su indiferencia, al mundo externo, el que existiría así por su propia cuenta, en tanto el arte se convertiría en un problema de paz e interioridad. Esta tesis es asignable a Platón o a Plotino. En cambio el "idealismo" hegeliano no rehúye lo objetivo porque mezcla el ser y el no ser. En el arte clásico, sin embargo, lo sensible es la base del espíritu y éste depende de aquello. Ambos parecen separarse en lo romántico en tanto el contenido es absorbido por la forma, pero la escisión no puede ser total

porque en esa circunstancia ¿qué queda del arte? Una idea vacía e inerte, algo extraño al "idealista" Hegel, que ya desde el comienzo de la *Estética* rechazó la metafísica platónica. La subjetividad y la objetividad no pueden desligarse, es decir, la materia y la forma son inseparables ya desde Aristóteles. En lo romántico el arte rechaza el contenido y pretende atenerse sólo a la forma. Esta es una aspiración insólita, la cual crea una serie de problemas que Hegel expone en detalle a lo largo de esta exposición sobre la pintura. En primer lugar, el intento de disipación de lo sensible adquiere en lo romántico un modo de negación del espacio, aunque en la pintura no se puede prescindir, por lo menos, de la superficie plana. En este caso la materia sólo posee apariencia, y esta ilusión debe ser creada por el artista. Mientras la existencia sensible de la obra de arte en la arquitectura y la escultura era una materia real, el lado sensible de la pintura sólo es, en parte, concreto; el resto es mental. Así la subjetividad se hace presente dentro de la materialidad. Esta ilusión que proporciona la pintura no es quizá un defecto, sino, en cierto modo, si seguimos la dialéctica hegeliana, un paso más allá de la escultura. Empero, a la pintura le quedan otros medios materiales: la luz y el color, que ayudan al pintor a crear una ilusión. Aquí Hegel utiliza, con bastante libertad, la teoría de los colores de Goethe y no siempre lo hace tan mal como supone Knox ni tan servilmente. El aumento de la subjetividad significa, además, que la pintura no está confinada, como la escultura, a los rasgos permanentes y universales del carácter humano. La particularidad individual, el capricho y la idiosincrasia y en síntesis la total riqueza de la vida anímica está abierta a sus posibilidades. La sorpresa, la ira, una sonrisa fugaz y los estados de alma momentáneos pueden ser su contenido. Por esta razón la mirada se torna más importante. Y por ello el carácter no necesita ya ser pintado en sereno reposo, pero es posible exhibirlo en toda su animación de movimiento y actividad. Sin embargo, la pintura se limita en este sentido porque sólo se presenta como un instante del tiempo. No es en sí, como la música y la poesía un proceso que desarrolla varias etapas de una acción.

Puesto que los caracteres en una pintura no necesitan permanecer fijos en su universalidad y reposo, si bien pueden descender a la particularidad, entonces el dolor y el sufrimiento logran expresarse en ella. Mas esto no debe llevarse demasiado lejos.

La condición fundamental del arte es que éste manifiesta el espíritu en su reconciliación consigo. Y tal hecho constituye el motivo de la gran época de la pintura cristiana medieval.

No obstante, esta pintura ofrece para el filósofo una gradación dialéctica de la más rica variedad. Distingue tres partes principales que llama "El carácter general de la pintura", donde trata la determinación del contenido, el material sensible y el principio para el tratamiento artístico; luego "Las determinaciones particulares de la pintura", en que se habla del contenido romántico, las determinaciones más precisas del material sensible, la composición y la caracterización artística, y por fin, "El desarrollo histórico de la pintura", en que se estudian las escuelas bizantina, la italiana, la holandesa y alemana. Estas dos últimas forman un solo conjunto.

Todo el minucioso tratamiento de estos temas prueban el poder de observación del filósofo, quien se detiene a menudo en consideraciones críticas y profundos pensamientos cuyo hilo dialéctico el lector debe seguir con atención permanente. Su constante referencia a la representación de Cristo no debe aceptarse como una demostración de fe porque era el tema obligado de esta pintura; el autor demuestra así su instinto artístico, más que de creyente, al subrayar la manera en que debe ser representado en su dolor y su martirio. Busca entonces la expresión de la espiritualidad y no de la crueldad como signo de la época. Tal la distinción que formula entre los primitivos italianos, delicados y finos, hasta en la preparación de los materiales, frente a los bizantinos, artesanos rudos, que representaban a un dios prepotente como sus emperadores u otras figuras envilecidas por la servidumbre. La lucubración de Hegel no tiende a la búsqueda de la verdad religiosa, sino a la acertada expresión artística, que en el arte romántico italiano exhibe sus conquistas más logradas en el uso del dibujo y del color, sin olvidar la singular destreza de Miguel Angel en pintar diablos.

En otro orden sus preferencias se dirigen sin duda a la pintura holandesa, a la que elogia por su realismo, sus cuadros de costumbre, su belleza mundana, su concepción de la vida y el humor, jovial y burlón donde brilla el talento de sus grandes maestros. Aquí se refleja la existencia humana con la transfiguración de lo cotidiano, no de lo divino; la frescura vital de lo presente y todo lo que trasunta la alegría del instante que pasa, sin dolor, sin amargura, porque en el fondo este arte es la apo-

logía del trabajo y el esfuerzo, del goce que llena los sentidos y el alma. Y Hegel parece contraponer este arte sencillo, vibrante, que deslumbra por el adecuado empleo de luces y sombras a aquel que se empeña en exhibir el dolor y la agonía que están más allá de la vida y que no se pueden atrapar con certeza absoluta por su misma condición de irrealidad, y cae así o en la sensualidad disfrazada de misticismo o en la falta de virilidad y madurez.

Ahora bien, en cuanto a la música, que es el arte que sólo existe en el tiempo y tiene como material la sucesión de sonidos, Hegel la trata inmediatamente como un paso más del ideal romántico, pero sería inútil buscar en ella la eliminación total del contenido; pues esta es la idea que da sentido a la forma.

La pintura era, en efecto, según vimos, una forma artística superior a la arquitectura y la escultura porque es capaz de expresar las emociones y sentimientos que sugiere el juego de la idea en el hombre, aunque no está en condiciones de ofrecernos el desarrollo de situaciones, acontecimientos y acciones como sucede con la música o la poesía. La pintura capta aquellos sentimientos que comportan ciertas expresiones fisiológicas no muy sutiles. Así no hay modo directo de referir a un conjunto de características fisiológicas la frustración, la soledad y aun el amor, por lo cual escapan al pintor. Hay, por tanto, estados de ánimo que no tienen expresión externa. Sólo la música puede superar estas deficiencias.

En consecuencia, lo que la poesía pierde en objetividad exterior cuando elimina su elemento sensible lo recupera en la objetividad interior de las intuiciones y de las representaciones que el lenguaje poético presenta a la conciencia espiritual. Por esto, esas intuiciones, sentimientos y pensamientos la imaginación tiene que transformarlos en un mundo acabado de sucesos, actos y estados pasionales del alma y crear así obras que tanto por su forma como por su contenido interno nos dan la presencia de la realidad en su conjunto. Mas la música, en tanto pretende conservar su independencia y permanecer en su dominio tiene que renunciar a tal objetividad. Los sonidos apelan desde luego a nuestra alma y ofrecen cierta armonía con sus movimientos, si bien todo se limita a una indefinida simpatía, aun cuando una obra musical, surgida del alma misma y rica de sentimientos expresos sea capaz de ejercer una acción profunda sobre el ánimo de los que la escuchan. Por

lo demás, nuestros sentimientos pasan con facilidad de la interioridad en un contenido y de la identificación subjetiva con éste a una visión más concreta de ese contenido y a una actitud más objetiva a su respecto. Tal puede ser también el caso de las obras musicales, cuando los sentimientos que ellas evocan en nosotros por su naturaleza y por su animación artística se transforman para nosotros en intuiciones y representaciones más exactas, que se imponen a nuestra conciencia con una claridad y justeza que no tenían las simples impresiones anteriores. Sin embargo, aquí no son más que nuestras intuiciones y representaciones las que la obra musical ha contribuido a provocar, pero que ella no ha producido directamente por el tratamiento musical de los sonidos. La poesía, al contrario, expresa los sentimientos, representaciones e intuiciones y es aun capaz de ofrecernos imágenes de objetos exteriores sin lograr alcanzar ni la plástica de la escultura ni la interioridad de la música, lo que la obliga a apelar, para completar lo que ella nos presenta, a nuestra intuición sensible y al lenguaje interior de nuestra alma.

Empero, la música no se contenta con esta independencia respecto a la poesía y su contenido, sino que se asocia a menudo, o en la mayor parte de los casos, a un contenido por completo elaborado, que le ofrece la poesía y formado por una serie de sentimientos, sucesos, acontecimientos y acciones.

La música es la más abstracta de las artes, pero para Hegel no carece de contenido. Este contenido es la idea, pero la idea en Hegel, ya lo subrayamos, no se mueve en el vacío contexto platónico, según suponen aún distinguidos expositores del hegelianismo pasado y presente. La idea hegeliana, como contenido, se relaciona con lo histórico, sobre todo en la *Estética*. Las reflexiones que Hegel formula sobre la música son significativas, porque si recuerda el contenido de la vieja música religiosa —donde siempre hay ecos mundanos—, menciona en particular a Pergolesi, Glück, Haydn y Mozart cuyas ideas han modificado y secularizado su arte a medida que la sociedad convertía al sacerdote en mercader y exigía una expresión musical más acorde con el mundo que se transformaba, dentro del cual la catedral *cerrada* entraba en desventajosa competencia con los salones abiertos, según lo han demostrado musicólogos como Karl Orlf y su *Carmina burana*.

En la escultura y la pintura —sostiene Hegel— tenemos ante nosotros la obra de arte como resultado objetivamente existente para sí de la actividad artística, pero no esta actividad misma como la producción real viviente. A la actividad de la obra de arte musical pertenece, en cambio, que el artista aparezca como activo, así como en la poesía dramática el hombre total se manifiesta en plena fuerza vital y se convierte a sí mismo en obra de arte animada.

Puesto que la música se tornó hacia dos aspectos, en tanto ella o intentó devenir adecuada a un contenido determinado o se trazó su propio camino en libre autonomía, podemos así distinguir desde luego dos clases principales diferentes de ejecutar el arte musical. La primera se sumerge totalmente en la obra de arte dada y no quiere representar nada más que lo que contiene la obra existente; la otra, al contrario, no es ya reproductiva, dado que crea la expresión, la interpretación, la auténtica vida anímica no sólo de la composición subyacente, sino sobre todo la de los medios legítimos.

Al hablar, hacia el final de su estudio, dedicado a la música, de la virtuosidad y la posibilidad de que el artista se asimile al instrumento y lo convierta en una especie de agente mágico de su arte, Hegel recuerda a un guitarrista de su juventud. Era un hombre común en apariencia, que había compuesto cierta música marcial, no muy buena por lo que parece, para ser ejecutada en un instrumento secundario; pero una vez que el ejecutante se aplicaba a él, como olvidado del mundo y de sí mismo, producía una extraña sensación de asombro. El artista se transfiguraba y su partitura y su instrumento creaban un ámbito de sortilegio: el alma del artista vibraba en su guitarra con un ritmo y una fuerza desconocidos. Tal vez este hecho, tan modesto en apariencia, explique por qué Hegel aluda a la muerte del arte, que surgió en un horizonte específico, determinado por relaciones económicas desaparecidas: tiene que extinguirse para que desde él y a través de él se revele, en una especie de *Aufheben* gigantesca, el hombre como tal, señor de sus más finas facultades sensibles, convertido en auténtica obra de arte viviente, protagonista de una sociedad lanzada hacia infinitas posibilidades, libre de la producción como simple valor de cambio.

La poesía

Es oportuno recordar que el estilo del pensador, por la vastedad del material que emplea y el propósito de tratarlo no como historiador sino como filósofo de la estética o del arte bello, requiere una atención constante ante la cual no hay que desmayar. Hegel no es, sin embargo, un autor hermético ni abstruso, aunque sea necesario conceder que carece de la claridad —a veces engañosa— de un Descartes o un Hume, pero es indispensable reconocer que los problemas que enfoca tampoco son los mismos. La filosofía en su tiempo había enriquecido su bagaje y como consecuencia se hallaba frente a un mundo que exigía respuestas más ajustadas y precisas ante la creciente complejidad de la ciencia, la vida económica y las relaciones políticas agudizadas por la inestable situación de la Europa que le tocó vivir al autor entre la Revolución Francesa —Hegel tiene cerca de veinte años cuando ésta estalla— y su muerte, acaecida en 1831.

También resulta interesante aludir al vocabulario hegeliano, insólito en apariencia, tormento para los traductores de todos los idiomas, sobre todo cuando se empeñan en parafrasearlo "para conservar sólo la idea o el espíritu" del pensador. Este trasvasamiento del alemán agrava las cosas, según se comprueba por las ediciones conocidas, cuyo ejemplo más grave se presenta en castellano, donde se ha seguido la vieja edición francesa de Bénard, abreviada para colmo. Aclaremos de paso que las nuevas versiones francesas, italianas e inglesas no son un dechado de perfección, sin olvidar que los idiomas europeos importantes han acuñado su propio lenguaje filosófico y adaptan a ese lecho de Procusto las obras ajenas. Hegel empleó el lenguaje de su tiempo y le dió un relieve y jerarquía que dentro de su disciplina no había adquirido todavía a pesar de los esfuerzos de Kant, Fichte y Schelling. Tal vez el método menos expuesto a error para lograr una interpretación aceptable del pensamiento hegeliano, cuya importancia ha de seguir creciendo, sea respetar en lo posible su sintaxis y su puntuación y recordar siempre que ningún trabajo del filósofo está desligado de los restantes y menos de su dialéctica. No significa esto que pretendamos *fotografiar* los textos de Hegel poniendo palabras castellanas en lugar de las germanas. Sería desconocer la ironía

de Cervantes sobre el tema. Sólo intentamos conservar por este medio la densidad y el propósito de su reflexión dentro del marco en que el pensador la desarrolló a fin de que el lector tenga conciencia plena de que se halla ante una lectura que exige concentración, si bien ciertamente es casi un juego de niños comparada con determinada literatura de moda que hace del hermetismo un culto. Hegel tiene mucho que decir de lo que acontece a su alrededor y del modo de interpretarlo; es lógico que no siempre fuera tan claro como hubiera sido deseable y hasta pudo tener buenas razones para no serlo, lo que impone la necesidad de leerlo entre líneas. Además sabía que había que huir de la fácil claridad que enceguece, para llegar a la médula racional del filosofar. Verdad es que en alemán hay vocablos que encierran matices de difícil captación en otras lenguas. Tal sucede con las palabras *Geist* (que no siempre es espíritu o mente), *Realität* (realidad, según la acepción filosófica castellana, aunque con pequeñas variantes que asoman en la *Estética*), *Wirklichkeit* (realidad viviente, existencia o actualidad). A veces estos vocablos aparecen en la misma frase y en algunas traducciones se repite la palabra y entonces no es posible saber de qué realidad se trata. Sería cansador repetir ejemplos, que exigen del que vierte una paciencia infinita, y del que lee aguzar el sentido para obtener el máximo rendimiento de su lectura. Además si hemos insistido en la necesidad de respetar la sintaxis y la puntuación hegelianas se debe a que en ello se encierran algunos secretos de la interpretación de Hegel, porque así se logra captar el humor, la ironía, el sarcasmo o la reticencia que disimulan hábilmente su sentido. Y estas dificultades no son privativas de Hegel, por supuesto, si bien en él se acentúan. Nos permitimos destacarlas pues, no para desalentar al frecuentador de este pensamiento, sino para que no subestime su propia capacidad de comprensión: la lectura de un libro de filosofía no constituye sólo una búsqueda morosa y reflexiva que nos enfrenta con nosotros mismos; también intenta ubicarnos frente a lo real, cuyas formas proteicas asumen las más diversas expresiones hasta presentarse ante la conciencia como algo concreto y ordenado.

La *Estética* es en el sentido apuntado, un trabajo intermedio dentro de la producción hegeliana; no posee ni la ciclópea severidad de la *Lógica* ni la deslumbrante inspiración de la *Fenomenología*, pero sí el encanto y la gracia, la ducti-

lidad y la elocuencia, la serena belleza que sólo en fugaces instantes aparece en aquellos libros, y a ello se añade el fascinante estro del artista que sabe captar sin esfuerzo el contenido de las grandes creaciones. Estas *Lecciones* son sin duda inmensos fragmentos de una tragedia filosófica por el acento convincente con que se destaca el realismo y la fuerza vital de los héroes del arte, los griegos, los holandeses, Shakespeare. Su tratamiento del arte clásico y moderno y sus comentarios al margen de los personajes y la concepción del mundo que alienta en cada fase transcurrida es una experiencia irrepetible, surgida de la historia y en el decurso humano que conquista el espíritu —el *Geist*— a través de una aventura artística y lúdica que recuerda el movimiento de la *Fenomenología;* mas es a la vez una vibración dramática que conmueve el ánimo y expresa con energía y certeza el espectáculo de la vida superior del ser humano y su aspiración incontenible de quemar etapas y llegar a los planos más elevados que posibiliten la creación de un hombre total, dentro de una sociedad que le permita desplegar sus más finas cualidades sensibles. "Todavía no ha aparecido —dice M. Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo IV— construcción del arte que supere a la suya, ni se ha vuelto a ver en ningún otro teórico aquella dichosa unión del sentimiento artístico y de la filosofía que da tanta animación y calor a la palabra de Hegel, y que lo hace penetrar tan adentro en los misterios de la forma".

Es cierto que el prestigioso polígrafo español no comprendió otros conceptos de la *Estética* hegeliana. No aceptó, por ejemplo, el método y como consecuencia, si bien encontró cómodas las grandes divisiones del arte en simbólico, clásico y romántico, éstas quedarían desgajadas de la médula de la reflexión dialéctica y no serían el soporte sobre el que se levanta toda la construcción del arte bello. Sin embargo, Menéndez y Pelayo hace justicia a Hegel aunque no logra captar en su totalidad el movimiento de la obra y su íntima estructura, ya que insiste demasiado en el aspecto *metafísico* que, a su entender, domina en la *Estética*. Esta opinión no parece ser exacta después de las tentativas de explicar el arte según Kant, Schelling y Schiller en quienes desde luego la metafísica supera a la dialéctica y contra los cuales Hegel ha formulado una crítica definitiva. Comentaristas más recientes, como Israel Knox *(The Aesthetic Theory of Kant, Hegel and Scho-*

penhauer) y J. Kaminsky *(Hegel on Arts)* insisten en igual supuesto. Todos olvidan que Hegel desecha por vacía la idea platónica y que en la Introducción de su obra rechaza con respetuosa energía la teoría estética del autor de la *Crítica del juicio.* Tal vez esta tendencia que le asigna a Hegel una intención metafísica se deba a un equívoco provocado por el vocabulario del propio filósofo, quien en la parte romántica habla del arte cristiano y su afianzamiento como presencia de lo divino y del espíritu en el ámbito humano. Este es un mal entendido que nace de la interpretación en exceso literal de los textos hegelianos, aceptados como la declaración de un creyente. Si el arte es la representación sensible de la idea y una de las formas, junto con la religión, de llegar a lo absoluto —el saber omnicomprensivo del hombre en la autoconciencia— al que se accede por fin en la filosofía, podría hablarse de una dialéctica *idealista*, pero no de una concepción metafísica, sobre la cual ya Hegel se expide con firmeza al comienzo de la *Lógica.* El arte cristiano o romántico es un momento en la vida del quehacer humano. Su ser contiene en sí la nada que moviliza el devenir del espíritu. El romanticismo representa la idea religiosa como algo definitivo transfigurado en un Cristo doliente o un dogma que el arte debe expresar de manera permanente. Esto es inaceptable como libre expresión artística. Por el contrario, para Hegel el arte revela lo bello y la fuerza cambiante de la vida. La religión positiva no puede reemplazarlo ni menos someterlo. Sobre estas instancias de transición la filosofía como ciencia impone su hegemonía, mas este absoluto ni es panteísta ni teísta; es simplemente la elevación del hombre a su condición espiritual conquistada a través de la superación del simbolismo, la religión estética de los griegos o la forma clásica y el romanticismo cristiano secularizado por la burguesía triunfante. Los intérpretes idealistas suponen que lo absoluto es el espíritu como *pneuma*, es decir, el filósofo habría llegado a la divinidad por otro camino que el que fue el habitual entre los místicos. Esta afirmación es errónea, pues en parte deja de lado el método —esencial en Hegel— para atenerse al sistema, que es lo secundario. Visto el problema desde este ángulo puede aceptarse que el espíritu es lo absoluto si la filosofía al subsumir el arte y la religión se inclina hacia la vertiente de lo histórico, según se advierte en la íntima estructura del pensamiento hegeliano y que de manera muy clara aparece en la *Es-*

tética. Aquí la idea tiende a lo concreto. El primer esbozo de unidad del contenido y la forma fracasa en el simbolismo porque lo monumental y lo desmesurado destruyen el acuerdo buscado a tientas; en lo clásico, en cambio, se llega a la armonía consciente de los extremos, y ello marca el equilibrio de las fuerzas extremas: lo apolíneo y lo dionisíaco que se concilian en la maravillosa escultura helénica, donde resplandecía el espíritu sobre lo sensible que subsiste como oscuro punto de apoyo. Este espíritu es la concreción suprema de la idea que crea su propia forma en unidad perfecta. La escultura representa al hombre a través de las figuras divinas: concibe al hombre como debe ser, una creación del trabajo humano, velada en este caso por la supervivencia de la llamada religión estética de los helenos, un hecho histórico en la vida de este pueblo, que no se sustentaba en libros sagrados ni en lo que después será la revelación. En última instancia, como dirá Hegel, el libro fundamental de los griegos, su biblia, es el epos homérico y esta es una concepción del mundo, que si ha creado a los dioses, como afirma Herodoto, tenía sus raíces en la existencia histórica de una comunidad que se hallaba unida por sus hábitos, su cultura y su trasfondo heroico en que se sumergía su pasado y su presente. Su religión antropomórfica era el ornamento de un pueblo de artistas, la exaltación de lo sensible en su belleza más luminosa y humana. Que esta religión del arte sucumbiera al fin no es más que una consecuencia del acontecer histórico que la dialéctica de Hegel subraya a cada paso. Estos dioses petrificados por el tiempo, que también es espíritu, quedan detrás de la vida, y sus figuras inertes ya no expresan más que el desgarramiento entre la potencia de una civilización creadora detenida en su carrera y un espíritu doblegado que siente la asfixia de planear en el vacío. Esta tragedia griega de su propia decadencia es la que se trasluce en las producciones de sus grandes dramaturgos y la comedia aristofánica. Por eso dirá Hegel en la *Filosofía del derecho,* como un eco nostálgico del siglo cuarto, que ya es testigo de la ruina de lo que fue la gran época de la Hélade: "Cuando la filosofía pinta su gris sobre gris ya una forma de la vida ha envejecido y con su gris ella no logra rejuvenecerse sino únicamente conocer; el búho de Minerva inicia su vuelo al atardecer". No es esta una manifestación de pesimismo, como supone Kroner, destaca más bien las aristas dialécticas de su filosofía que afirman la tremenda fuerza de lo

negativo, que abre las puertas del porvenir. Es quiza una alusión a la mirada retrospectiva, casi rencorosa, del viejo Platón; el recuerdo de la impotente acometida del Estagirita, quien realiza el último esfuerzo por rehabilitar la *physis* milesia. Los brillantes días de Homero se habían extinguido; el pensamiento creador de los jonios, de Heráclito, apenas si era un borroso recuerdo. Resultaba comprensible entonces que el arte griego experimentara la reacción inversa que ocurrió en lo simbólico: la forma comenzaba a superar al contenido, a la idea empobrecida.

La etapa romántica es así la negación de la negación, la que está en germen en la arquitectura y la escultura, que son las primeras expresiones en que se insinúa la curva del desequilibrio del arte clásico y donde el contenido y la forma parecían haber completado su parábola. El espíritu ha sido lanzado a una libertad abstracta y debe recorrer el ciclo que lo desligue del contenido. De aquí el auge de las formas románticas por excelencia: la pintura, la música y la poesía, en las que se refleja la existencia del cristianismo desde su fase evangélica, digamos, hasta su convergencia con los intereses de la burguesía a fines del siglo XV.

Ya hemos hablado, un poco más arriba, del desarrollo de esta actividad que comienza exaltando la vida de Cristo y su doctrina, pero no puede evitar que en ella se mezcle el elemento prosaico, como en el Renacimiento italiano y en la pintura holandesa en especial. Aquí triunfa brillantemente el realismo auténtico que demuestra que el arte religioso es sólo un compromiso en determinados momentos históricos y que por sobre esta concepción la única obra verdadera es la que apunta a la belleza portadora del espíritu, la herencia que viene del pasado helénico y se insufla en el arte de los Países Bajos como experiencia del trabajo, la lucha por la independencia, su libertad interna y externa y el sentido vital y afirmativo de la esencia creadora del hombre.

El espíritu —*Geist* con sus finos matices que rozan lo sensible— no puede quedar reducido a simple apoyo de la religión o presentarse como su producto, pues él está más allá de esa instancia mística, como el elemento subjetivo que acompaña al hombre en todo su quehacer. Lo divino, que en la *Estética* se repite a menudo como palabra clave, no involucra en Hegel un significado cristiano sino griego. Es lo *demoníaco*, que el

hombre o los pueblos poseen como expresión del *daimon*, que en su origen alude al carácter, el genio de la estirpe, la idiosincrasia individual o incluso al movimiento eterno de la materia. Divina o demoníaca —fuera de toda connotación con el diablo cristiano, con excepción del *Paraíso perdido* donde este personaje asume el papel de *protagonista*— es la permanencia del espíritu que en su devenir humano, a través del trabajo y el arte, acompaña la aventura del hombre en su ascensión constante, y deja su estela en la escultura helénica, en la arquitectura gótica, en la pintura romántica, pero que al verse despojado de su contenido debe buscar otras formas de manifestación. Hegel no ha profanado nada, como afirma Menéndez y Pelayo, al colocar los griegos junto a Cristo; ha superado etapas en que la vida parecía congelarse en la representación de los dioses que se estereotiparon en un instante fugaz, o en la figura del redentor que expresa el sentimiento de un contexto histórico y social ya disgregado. El arte no puede, según se advierte en Hegel, desvincularse del contenido que es su esencia como idea concreta y crea su forma en un momento del tiempo. Esto lo ilustra el filósofo con la evolución de la pintura y la música, las que no logran desprenderse de lo sensible humano, pero sí pueden refinarlo en infinitos matices. Las formas no son divinas y como el contenido pierden su significado. El arte se aniquila en efecto cuando se separa de su conexión con la realidad (*Wirklichkeit* y no *Realität*) para ser reemplazado por otro contenido que se da su forma propia. Esto es lo que la dialéctica de Hegel descubre en la movilidad artística del hombre: contenido y forma luchan constantemente hasta alcanzar una conciliación armónica, que no ha de representar la quietud definitiva ni la extinción sino el ajuste de las facultades internas del hombre para dominar lo sensible y convertirlo en fundamento de su actividad creadora. El pensador creyó llegar a la cima de esta concepción en la filosofía como absoluto, sin otra connotación que el saber que universaliza lo particular y lo singular en una síntesis total pero viviente. Sin duda los modelos que mejor ilustran esta idea son las grandes figuras del siglo quinto ateniense, a las que Hegel se refiere en las *Lecciones de Historia de la Filosofía*. Sócrates, por ejemplo, es una naturaleza plástica, hecha de una pieza, que se elevó por su propio esfuerzo. Una obra de arte en fin, viva y bella a la vez, ya que la suprema belleza consiste en el más perfecto y acaba-

do desarrollo de todos los aspectos de la individualidad. El hombre se convierte así en el artista de su existencia y de la sociedad, siempre cambiante, siempre al atisbo de que lo nuevo no sea superado por lo viejo y que la unidad y la lucha de los contrarios mantenga su ritmo, en medio del oscilante acontecer.

Dentro del arte romántico la pintura representa, como ya vimos, un avance importante en el ámbito de la cultura europea. Es un aporte que enriquece la vida espiritual del hombre, puesto que significa un enfoque inédito de las emociones, los sentimientos y la realidad. Su carácter estrictamente religioso hace que el acento recaiga más en lo dogmático que en lo artístico. El proceso histórico condiciona la evolución de la pintura, que ostenta aspectos muy dispares según la región de que se trate. En Holanda el arte es realista, mundano, vital, y refleja el impulso de un pueblo que siente el gusto de la vida y la belleza y la enaltece en el trabajo y el esfuerzo. En el sur predomina, al contrario, el arte eclesiástico que antepone el sentimiento cristiano a lo bello, hasta que el ascenso de la burguesía rompe esta serie monótona de cristos flagelados, santos místicos o sensuales, madonnas discretamente eróticas y angelitos rollizos y juguetones como pequeños animalitos. El arte religioso y la belleza son antitéticos para Hegel, que piensa sobre el problema en términos griegos, pues para él la pintura es casi la sublimación de la escultura, donde no existe lugar para el dolor y lo horrible. El arte romántico pretende superar el contenido, mas no puede eludir aquí lo sensible tanto por la presencia de la superficie como de la luz y su efecto, el color. El espíritu no es nunca el acto puro sin materia, como la belleza no es sólo proporción y simetría sino un plus que agrega encanto y gracia a lo que posee vida y movimiento.

Dentro del conjunto de las artes particulares la música niega el espacio y es más subjetiva que la pintura y sólo existe en el tiempo como sucesión de los sonidos. Mediante el sonido la música abandona el elemento de la figura externa y su visibilidad y necesita por ello en la concepción de sus producciones de otro medio subjetivo, el oído, que como la vista, no pertenece a los sentidos prácticos. El oído, según Hegel, percibe el resultado de la vibración interna del cuerpo a través de la cual ya no aparece la quieta figura material, sino la primera y más ideal proyección del alma. En cuanto al efecto, la música se dirige a la intimidad subjetiva como tal; es el arte del

ánimo que retorna a sí mismo. La pintura puede también expresar la vida interna, los impulsos, los estados anímicos, pero lo que tenemos delante en los cuadros son apariencias objetivas. No obstante, estas obras de arte son objetos subsistentes para sí. En la música esta diferencia desaparece. Su contenido es lo en sí mismo subjetivo y la expresión no llega a una exterioridad espacialmente permanente, sino que muestra a través de su oscilación que es una comunicación, la cual en lugar de tener subsistencia para sí misma debe ser sostenida por lo interno y lo subjetivo y existir sólo para lo interno subjetivo. Es decir, en Hegel la música es un sentimiento, algo vago e indefinido, que marca la transición de la abstracta sensoriedad de la pintura a la espiritualidad abstracta de la poesía.

Llegamos, después de este largo rodeo, al contenido de la última parte de la *Estética*, en donde Hegel desarrolla con inusitado brillo su concepción de la poesía como el arte romántico por excelencia, que subsume a todas las artes particulares ya estudiadas. No se trata, como pretenden algunos autores, que el filósofo desarrolle aquí una nueva poética, algo así como si hubiera seguido los pasos de Aristóteles, en el supuesto, bastante dudoso, de que fuera posible separar la aludida obra del *corpus* aristotélico. Quizá el antecedente de esta interpretación —aunque no el culpable— resulte el trabajo de Bradley de 1911, *Hegel's Theory of Tragedy*. Por eso resulta un absurdo que un volumen suelto en castellano, abreviado del francés del viejo Bénard, se publique bajo el nombre de Hegel con el título de *Poética*.

Son diversas las razones por las cuales es inadmisible convertir a esta sección de la *Estética* en un compendio aparte, que resultaría una guía dedicada al aprendizaje de los poetas, sin que ello signifique que su estudio —en gran medida desdeñado o ignorado— no sea indispensable aún hoy para todos los estudiosos de la filosofía y la literatura. En primer término debe advertirse que con el tratamiento de la poesía, en sus formas más variadas, Hegel concluye dialécticamente la tarea iniciada sobre el estudio del arte bello y encuentra aquí el punto máximo del desarrollo de lo ideal y también la justificación de su teoría de la belleza. Las artes particulares se resumen en la poesía, pero este es el último paso de la *Estética*, donde la prosa de lo cotidiano halla su aparente extinción y la manifestación sensible de la idea refulge en todo su esplen-

dor. El elogio fúnebre del arte, como sostiene Croce, se resuelve en un canto a la vida, que Hegel descubre sofocado tras las llamadas tendencias artísticas que se disimulan bajo el manto de la moral y la religiosidad, las cuales aspiraban a la forma pura sin materia de la escolástica. El arte romántico se hallaba en esta tesitura. Ha perseguido, aunque no lo logró, la eliminación del contenido, según se ha visto a partir de la arquitectura, la escultura, la pintura y la música; tampoco desaparece en la poesía a pesar de su transfiguración. Ya no es la representación como tal; es la imaginación artística la que convierte en poético un contenido: es decir, cuando la imaginación misma así lo capta, de modo que el contenido en lugar de colocarse como figura de las otras artes particulares se puede comunicar en el discurso, en palabras y en su combinación verbalmente bella.

Otro motivo, muy importante, por el cual la poesía no puede escindirse del conjunto de la *Estética* es que ésta y la religión han de subsumirse, de acuerdo con el esquema de Hegel, en la filosofía como consumación de la idea absoluta. Este es el peldaño definitivo del saber al que el hombre asciende como autoconciencia. El arte bello, por un lado, despojado de sus extrañas adherencias que oscurecen el espíritu, y la religión como nexo del hombre con los poderes superiores, despojados ahora de su fantástica proyección mística, son absorbidos por una disciplina superior, la ciencia. Esta filosofía o *Wissenschaft* en el concepto de Hegel —con todo lo que pueda tener de discutible— llega a la verdad, no como una estática región de la quietud y el anonadamiento sino al reino del espíritu cargado con la experiencia histórica de este largo itinerario a través de toda la cultura y señala el fin de un camino ya cerrado y concluido, que deja a su espalda la prehistoria de lo sensible transformada en el *Geist*. Así se abre el nuevo horizonte del hombre, quien con paso enérgico y seguro, fortalecido en su auténtica sensibilidad y espiritualidad está preparado para dar el salto hacia la libertad después de haber superado la carga muerta de la necesidad. El filósofo no congela la historia, como afirman no pocos de sus intérpretes, porque para él la historia es lo que aconteció, el cadáver que detrás de sí deja la vida, como fase realizada. El sistema se derrumba ahí, pero el método sigue funcionando y no puede hacerlo en

el vacío sino sobre un contenido más idóneo que tiene que darse su propia forma.

La consideración de la poesía desborda sin duda el límite *romántico* que Hegel fija a esta división como arte particular, pues efectúa una profunda incursión sobre la epopeya antigua y la tragedia y en este sentido las páginas que el pensador dedica al epos homérico constituyen lo más lúcido y profundo que se haya escrito sobre el tema. Es instructivo seguir al pensador desde el comienzo de sus reflexiones, y no está demás subrayar que el lector puede acompañarlo sin mayor esfuerzo en el discurrir sosegado de su mano firme y desplegada, que abarca todos los detalles del problema en un desarrollo dialéctico, que es modelo de precisión y orden, desde que deslinda la concepción poética y la prosaica hasta que determina la diferencia de lo poético frente a la historiografía y la oratoria.

Otro capítulo, dedicado a la expresión de la poesía no es menos atractivo al evocar la representación originaria, el lenguaje poético y sus medios. Asimismo es notable, aunque erudito, el apartado que trata la versificación rítmica según la usaban los griegos y latinos, y la presencia de la rima, elemento romántico, que aparece ya furtivamente, diríamos, en Horacio, no por supuesto con la flexibilidad que será empleada después por los autores modernos.

Ya destacamos, por su rigor y claridad, la parte en que el filósofo se ocupa de la épica (epos, palabra) que dice lo que la cosa es. Esta expresión artística tiene sus antecedentes en los epigramas, máximas y poesía didáctica que toman como material las escenas particulares de la naturaleza o de la existencia humana para llevar a la representación en términos concisos, ya más aislados o comprehensivos, lo que en este o aquel sujeto, en esta o aquella circunstancia o ámbito es el contenido intemporal y lo existente verdadero. Y buscan asimismo obrar de manera práctica mediante el órgano del arte poético en una interrelación aún más estricta de la poesía y la realidad. A este género le falta todavía la auténtica perfección poética. Esto es, los sucesos y los hechos son una serie en sí necesaria, pero no constituye una acción individual que surja de un centro y encuentre en él su unidad y conclusión. Además, el contenido no ofrece aquí la intuición de una totalidad en sí concreta, en cuanto carece de la auténtica realidad humana, que debe pro-

porcionar la materia verdaderamente concreta para la acción de las potencias divinas. La poesía épica entonces si ha de llegar a su forma integral tiene que emanciparse aún de esta insuficiencia.

Como totalidad originaria, dice Hegel, la obra épica es la saga, la biblia de un pueblo, y cada estirpe grande y significativa posee estos libros, en los cuales se expresa el espíritu primigenio. En tanto que estos monumentos no son nada menos que los cimientos legítimos para la conciencia de una comunidad, sería interesante reunir una colección de tales biblias épicas. Así pues, la serie de epopeyas, si no son productos artificiales tardíos, nos mostraría una galería de espíritus de pueblos. Mas ni todas las biblias tienen forma poética de epopeyas ni todos los grupos humanos, que han revestido a sus creencias más sagradas, respecto a la religión y la vida mundana, con espléndidas figuras artísticas, poseen libros religiosos fundamentales. El Antiguo Testamento, por ejemplo, contiene relatos legendarios e historias reales así como también trozos poéticos intercalados, pero el conjunto no es una obra de arte. A la vez el Nuevo Testamento se limita, además, como el Corán en especial, al aspecto religioso, del que el restante mundo de los pueblos es una consecuencia posterior. En cambio, los griegos, que tienen en los poemas de Homero una biblia poética, carecen de libros religiosos básicos. Hegel casi no tiene palabras, en efecto, para elogiar la perfecta estructura, la belleza artística y sentido nacional del gran epos griego y defiende las dos grandes obras como creación personal de Homero. No sucede lo mismo con la epopeya romana donde se buscará en vano una biblia épica como la jónica, pues aparte de la *Eneida*, bastante alejada del modelo helénico, aparece el epos histórico y la poesía didáctica. Los romanos tendían ya por cierto a desarrollar el ámbito a medias prosaico de la poesía y en ellos la sátira adquirió particular perfección.

En cuanto a la epopeya romántica, que se inicia en los pueblos germánicos y se extiende durante la Edad Media hasta la época moderna sólo encuentra dignos de mención los cantares de gesta y en especial el poema del Cid, aunque en todo ello cree descubrir elementos dramáticos ajenos al auténtico epos.

La poesía lírica, que nace en contraposición a la épica, como necesidad del yo de expresarse a sí mismo, tiene tam-

bién en Hegel un luminoso expositor. Estudia con detenimiento el contenido de este arte, su forma y el punto de vista de la cultura del cual surge la obra. Sigue después un examen de los aspectos particulares del género, el poeta, la obra de arte y los tipos de la verdadera lírica. Por último considera en detalle su desarrollo histórico, tanto de la oriental, como la de los griegos y romanos; particular énfasis pone al ocuparse de la lírica romántica, cuyo valor exalta como creación de los nuevos pueblos que emergen de la disolución del mundo clásico. Encuentra así esa lírica en su originariedad todavía pagana, la que se expande con mayor riqueza durante la Edad Media cristiana, y enfoca por un lado el estudio renaciente del arte antiguo, y por otro, el moderno principio del protestantismo, que alcanza influencia esencial en Europa.

Hegel rinde un cálido homenaje a Klopstock como el iniciador de la lírica nacional alemana, quien rescató a la poesía de la insignificancia de los tiempos de Gottsched. En Klopstock aparece sobre todo el sentimiento patriótico. Como protestante la mitología cristiana, la leyenda de los santos —si se exceptúan quizás los ángeles, por los que tenía gran respeto poético— no podían satisfacerle ni para la seriedad ética del arte ni para la fuerza de la vida y el espíritu no sólo doloroso y humilde sino consciente de sí mismo y positivamente piadoso. Como poeta le urge la necesidad de una mitología de carácter nacional y pretende hallarla en los viejos relatos de Odin y Hertha; pero estas divinidades, que han sido germánicas y ya no lo son, no alcanzan eficacia objetiva ni validez. Después de este intento frustrado, en parte prisionero del tiempo, la bandera es recogida por Schiller y Goethe, quienes produjeron la obra literaria más importante de la nueva época.

Hegel cierra el estudio de la *Estética* con la consideración de la poesía dramática. Es otra enjundiosa exposición que completa el triple movimiento dentro del cual examina en todos sus detalles el vasto mundo de la poesía cuyo proceso comenzó con la epopeya, prosiguió con la manifestación de la intimidad del sujeto y termina con esta última expresión que reúne en sí la objetividad del epos con el principio subjetivo de la lírica. El drama debe ser considerado, en síntesis, como el grado más elevado de la poesía y del arte porque se desarrolla en la totalidad más completa, tanto en su contenido como en su forma. Pero el arte dramático no se limita a la realización simple de

un fin determinado, sino que descansa en circunstancias, pasiones y caracteres conflictivos y eleva a acciones y reacciones que exigen una solución de la lucha y el desacuerdo. Por tanto, lo que vemos ante nosotros, según Hegel, son los fines individualizados en caracteres vivientes y en situaciones conflictivas en su recíproca manifestación y afirmación, su influencia y determinación, así como observamos el resultado final fundado en sí mismo de este mecanismo humano total que se mueve entrecruzándose en la voluntad recíproca y la realización y sin embargo disuelto en la quietud. El modo de concepción poética de este nuevo contenido debe ser una unión mediadora del principio artístico de la épica y la lírica.

El hecho subrayado por Hegel sobre la relación dialéctica entre la épica y la lírica, que da como resultado la poesía dramática tiene una enorme gravitación sobre esta última y sus principales momentos históricos. Tanto el epos como la lírica volcaron muchos de sus elementos básicos en las nuevas formas artísticas. Para los géneros de la épica el principio esencial de la división depende de la diferencia, según la cual lo en sí sustancial, que aparece en la representación se expresa en su universalidad o se relata en la forma de caracteres, actos y acontecimientos objetivos. La lírica se articula en una serie de modos de expresiones diversas a través del grado y la clase en que el contenido se entrelaza más débil o más fuertemente con la subjetividad. La poesía dramática, por su parte, que tiene como centro conflictos de fines y caracteres, así como la solución necesaria de tal lucha, puede deducir el principio de sus distintos géneros sólo de las relaciones en que se hallan los individuos con su fin y su contenido.

Hegel considera por extenso el principio de la tragedia de acuerdo con su tipo sustancial originario; luego la comedia, donde la subjetividad como tal se convierte en dominadora de todas las relaciones y los fines, tanto respecto a la acción como a la contingencia externa, y por último el drama, pieza teatral en sentido estricto, como fase intermedia entre estos primeros géneros.

El verdadero tema de la tragedia originaria es lo divino, mas no lo divino según constituye el contenido de la conciencia religiosa como tal, sino como aparece en el mundo, en la acción individual, en esta realidad que no sacrifica su carácter sustancial ni se ve transformada en lo contrario. De esta mane-

ra la sustancia espiritual de la voluntad y la realización es lo ético, si lo concebimos en su inmediata pureza y no sólo desde el punto de vista de la reflexión subjetiva como lo formalmente moral; es lo divino en su realidad mundana, lo sustancial, cuyos aspectos particulares y esenciales ofrecen el contenido móvil para la acción humana verdadera.

En la comedia el ámbito general es un mundo en el que el hombre como sujeto se ha convertido en amo de todo lo que vale para él como el contenido esencial de su saber y realización, un mundo cuyos fines se destruyen a través de su propia inesencialidad. No es posible, por ejemplo, sostiene el filósofo, pensando sin duda en Aristófanes, ayudar a un pueblo democrático constituido de ciudadanos egoístas, litigiosos, frívolos, engreídos, sin fe ni conocimientos, charlatanes, arrogantes y vanidosos; tal pueblo se disuelve en la estupidez. Es en extremo sutil y profunda la discusión que sobre este punto provoca la diferencia entre lo ridículo y lo cómico que se encuentra en la comedia antigua y que también se reproduce con elocuencia en algunas obras de Shakespeare.

En el centro entre la tragedia y la comedia se halla una tercera clase principal de poesía dramática, que es de menor importancia, si bien en ella la diferencia de lo trágico y lo cómico tiende a mediarse, o por lo menos ambos aspectos en lugar de aislarse como opuestos, concuerdan y constituyen un todo concreto. A este género pertenece, entre los antiguos, la comedia satírica en la que la acción misma, aun cuando no trágica permanece en la clase seria, mientras al coro de los sátiros se lo trata cómicamente. También puede ubicarse aquí la tragicomedia, como la que ofrece Plauto en su *Anfitrión*.

En el desarrollo concreto de la poesía dramática y sus clases, previo al tratamiento de la diferencia entre antiguos y modernos, Hegel se refiere a sus fases más importantes desde la tragedia de Esquilo y Sófocles hasta la comedia de Aristófanes. La poesía es pues no sólo la transfiguración de la realidad histórica a través de las diversas etapas de la cultura; es también el reflejo de la sociedad en general y la culminación del arte romántico, todo lo cual se diluye en lo absoluto —la filosofía— a través de la religión de cuño griego.

Pero qué sucede con el arte, es la pregunta que se nos plantea al final de este magnífico recorrido a través de las obras más representativas de la creación humana desde la

India y Egipto, pasando por los griegos y romanos, hasta la época moderna, que tiene su cúspide en el teatro isabelino. El arte es una parte del espíritu objetivo que se aniquila junto con las formas históricas o arrastra una forma parasitaria, como sucede con la ópera, según el pensador. El método de Hegel supera al sistema y considera el mundo desde su oscilante devenir, y no porque muera el arte se ha de suponer que la humanidad ha de regresar a la barbarie. Todo lo contrario. La filosofía de Hegel, última palabra de la sabiduría del espíritu de Occidente —sin otros atributos—, se lanza tras la huella de Heráclito a la búsqueda de nuevos horizontes, y si el arte —el arte histórico— apenas se sobrevive, no ha desaparecido como la materia en ciertas concepciones, sino que asume nuevas formas vivientes aptas para convertir al hombre en el demiurgo de una sociedad ennoblecida por el trabajo creador y el culto a la belleza, la que como manifestación sensible de una idea concreta ha de transformar desde su raíz la existencia de los seres humanos.

BIBLIOGRAFIA

Allegro, J.M., *The Dead Sea Scrolls and the Christian Myth*, N. York, 1984.

Bloch, E., *El pensamiento de Hegel*, Méjico, 1949.

Bubner, R., "Hegel's Aesthetics: Yesterday and Today", en *Art and Logic in Hegel's Philosophy* (publicación de la Hegel Society of America), N. Jersey, 1978.

Bungay, S., *Beauty and Truth. A Study of Hegel' Aesthetics*, Oxford, 1984.

D'Hondt, J., "Asesinato en la catedral", en *De Hegel a Marx*, Bs. Aires, 1972.

Gombrich, E.H., *In Search of cultural History*, Oxford, 1978.

Gouliane, C.I., *Hegel ou la philosophie de la crise*, París, 1970.

Hegel, G.W.F., *Estética* (trad. castellana completa). Vol. 1 Introducción; vol. 2, La idea de lo bello o lo Ideal; vol. 3, La forma del arte simbólico; vol. 4, La forma del arte clásico; vol. 5, La forma del arte romántico; vol. 6, El sistema de las artes particulares: Arquitectura y escultura; vol. 7, La pintura y la música; vol. 8, La Poesía, Edit. Siglo Veinte, Bs. Aires, 1983, 1984, 1983, 1984, 1985, 1985, 1985 y 1986.

Hegel, G.W.F., *La positividad de la religión cristiana*, Rescate, Bs. Aires, 1984.

Janicaud, D. *Hegel et le destin de la Grèce*, París, 1976.

Kaminsky, J., *Hegel on Art*, N. York, 1962.

Knox, I., *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, N. York, 1978.

Pelayo Menéndez, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo IV, Bs. Aires, 1943.

Stace, W.T., *The Philosophy of Hegel*, N. York. 1955.

Teysèdre, B., *L'Esthétique de Hegel*, París, 1958. (Hay trad. castellana de Siglo Veinte, Bs. Aires, 1974).

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos LITODAR,
Viel 1444, Capital Federal
en el mes de agosto de 1988

Esta **Aproximación a la Estética** de Hegel tiene el propósito de servir de introducción a las **Lecciones** que, en ocho volúmenes, circulan con el sello de Siglo Veinte. Por supuesto, una ayuda de esta índole, por adecuada que sea, no reemplaza a la obra (cerca de 1.500 páginas en el idioma originario) ni exime al lector de la obligación de enfrentarse con ella. Sin embargo, en este caso, creemos que ha de resultar un medio idóneo para intentar una tarea de ablande o reconocimiento de las doctrinas esenciales desarrolladas en tan meduloso trabajo.
Convencidos, aunque parezca paradójico, de que sólo Hegel explica a Hegel hemos condensado el original hasta convertirlo en una pequeña **Estética.** No falta, en esta reducción, ninguno de los puntos esenciales que el maestro enfoca en forma extensa y detallada. Tampoco nos hemos desviado de su peculiar vocabulario ("rebajado" en ocasiones) ni de su método dialéctico, tan rico en estas lecciones, sin olvidar, desde luego, la fuerza de su deslumbrante estilo. Es decir, conservamos, en cuanto nos ha sido posible, el ambiente de rigor intelectual, que es mérito especial de este estudio sobre el arte, único en su género. Pensamos que, de esta manera, quien confíe en la **Aproximación** no extrañará el cambio cuando se prepare para el examen del imponente bloque hegeliano. Podrá comprobar que sólo ha variado la dimensión y la hondura del tratamiento de problemas como lo bello y lo ideal, el simbolismo, el arte clásico, el arte romántico, las artes particulares, la poesía, pero no experimentará la sensación de salir de un manual escolar para arrojarse en la "densidad" hegeliana. Entrará en lucha con el texto, si acepta el desafío, con una sólida información, pues en la redacción de esta guía de la Estética se ha tenido en cuenta la necesidad de que el lector dispusiera siempre de las ideas generales que fundamentan la obra que aquí se examina. El resto es paciencia, comprensión y confianza en el propio entendimiento, a la vez que erradicar toda asociación ilícita con la oscuridad y el hermetismo adjudicado a Hegel.